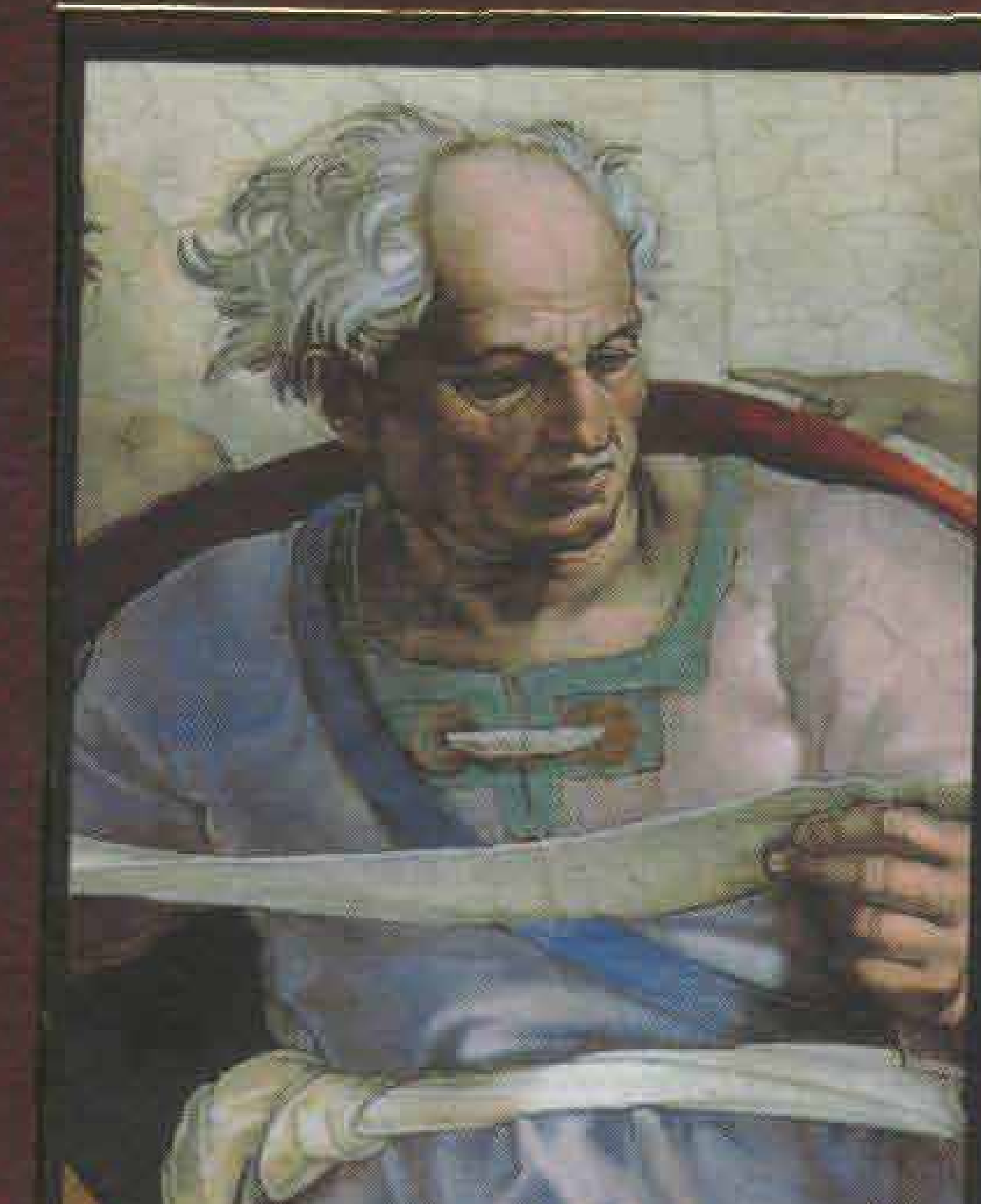
П.П. Гнедич

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ









Живопись
Скульптура
Архитектура





Рафаэль. Мадонна под пологом

П.П. ГНЕДИЧ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ЖИВОПИСЬ. СКУЛЬПТУРА. АРХИТЕКТУРА

Современная версия



Москва
ЭКСМО
2002

ББК 85.1
Г 56

Научный консультант *М. В. Панова*

Литературная обработка текста *В. Е. Татаринов*

Оформление переплета *Е. Л. Шамрай*

Гнедич П. П.

Г 56 История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. — М.: Изд-во Эксмо, 2002. — 848 с., илл.

ISBN 5-699-00307-X

Искусство — одна из самых ярких форм материализации вечности. Строго говоря, созданное великими мастерами вообще не имеет цены — оно прекрасно, неповторимо и абсолютно случайно, будь это Венера Милосская, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля или воздушные полотна французских импрессионистов.

Книги, позволяющие оценить это богатство и получить достаточное представление о развитии искусства в целом, не углубляясь в подробности, более интересные специалистам, чем простым смертным, встречаются крайне редко. Поэтому популярность «Истории искусств» *Петра Гнедича* — явление феноменальное, хотя и вполне объяснимое.

Еще недавно знатоки выкладывали немалые деньги за право обладать этим уникальным собранием изображений всего лучшего, что было создано гениями живописи, скульптуры, архитектуры за всю многовековую историю человеческой цивилизации. Современное богато иллюстрированное издание станет настоящим подарком для всех, кто интересуется шедеврами мирового искусства от Древнего Египта до классических работ российских мастеров.

ББК 85.1

ISBN 5-699-00307-X

© Современная версия. Издательство «Око», 2002
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2002

Предисловие

Тяга к прекрасному — одно из самых естественных и древних свойств человеческой натуры. Невежественный дикарь, сознающий лишь то, что он должен убивать и есть, чтобы не быть убитым и съеденным самому, возвращаясь в свое примитивное жилище, начинал заниматься совершенно непостижимыми вещами. Он укладывал в ему одному понятном порядке камни вокруг очага, подолгу полировал и высверливал костяной амулет, задумчиво чертил в свете колеблющегося пламени коптящего очага силуэт дикого быка, на которого ему завтра предстояло охотиться.

Так человек, пока еще интуитивно полагаясь на собственные представления о гармонии и вкусе, занимался проблемами, для решения которых в наше время принято приглашать модных специалистов по дизайну и интерьеру, покупать работы признанных мастеров или уговаривать их поработать прямо у вас на дому. В любом случае, во всем этом есть нечто, уравнивающее властителя полумира и скромного обитателя саванн, щеголяющего большую часть года в набедренной повязке,— желание окружать себя Красотой.

Разные эпохи и культуры оставили свой след в постижении смысла этого всеобъемлющего понятия — от воспевания обнаженного тела до драпировки его изображения с головы до пят, от воссоздания мельчайших подробностей интерьера и застежек на платье до стремительных мазков, за которыми можно разглядеть лишь творческое противоборство радужных пятен, как в обширной луже около автосервиса, озаренной сиянием вечернего солнца.

Подражание природе сменилось строгим соблюдением условных правил, затем мифологические и религиозные сюжеты уступили место изображению простых радостей повседневного бытия, чтобы вскоре пробудить интерес ко всему экспрессивному, символическому, абстрактному и концептуальному.

Именно это делает историю искусств такой захватывающей и непредсказуемой: в ней много случайного, но мало закономерного и исторически обусловленного, мода и капризы вкуса часто заменяют в ней здравый смысл и логику. С этой точки зрения искусство до боли похоже на саму жизнь с ее непостижимой притягательностью и постоянно ускользающим смыслом.

Петр Гнедич (1855—1925), отважившись на свой колоссальный труд, избрал верный подход, не став загромождать книгу искусствоведческими терминами и мудреными теориями. Вместо этого он предоставил своим читателям возможность как можно полнее ознакомиться с тем, что было создано человеческим гением на протяжении прошедших тысячелетий, сопроводив изображения исключительно необходимыми пояснениями.

Пожалуй, это и стало залогом неподвластной времени популярности этого издания. Еще совсем недавно знатоки выкладывали кругленькую сумму за право обладать «Историей искусств» Гнедича — с ее великолепными гравюрами, иллюстрациями на каждой странице и тонко продуманным энциклопедическим комментарием. Собственно, все эти неоспоримые достоинства бережно сохранены и в настоящем издании, а кроме того… Кроме того — это графические изображения, прошедшие цифровую обработку, уточненный и проверенный справочный материал, классический дизайн в современном прочтении.

Было время, когда книгу считали подарком. Одна из таких книг — перед вами.

Вадим Татаринов



Рис. 1. Земледельческие работы.
По египетскому настенному изображению

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Древний Египет

Страна и народ.— Пирамиды.— Иероглифы.— Живопись. — Скульптура.— Зодчество.— Одежда

Египет — древнейшее государство мира, об истории которого сохранилось немало интересных сведений. Именно в этой загадочной и таинственной стране фараонов родились многие виды и формы искусства, которые впоследствии получили развитие в Азии и Европе. Они послужили основой и для античной эстетики — исходной точки всех искусств нашего времени.

Египет расположен на узкой полоске плодородной земли вдоль течения Нила между Сахарой и Красным морем. Ежегодные разливы реки превратили каменистую пустыню в цветущую долину; экономическое процветание привело к усложнению отношений в обществе и создало условия для появления в Египте первого в истории человеческой цивилизации государства с исключительно своеобразными нравами, обычаями и верованиями (рис. 1, 3). Здесь все отличалось неповторимыми характерными особенностями: религия, зодчество, пластика и живопись.

Уже древним грекам Египет казался страной чудес. В иероглифах, покрывавших все памятники долины Нила, они видели таинственные знаки, не имеющие никакого отношения к реальной жизни. Геродот, «отец истории», говорил об изображениях богов с птичьими головами на колоссальных пирамидах, изумлялся священным быкам и крокодилам. Жрецы, к которым он обращался за разъяснениями, не смогли помочь ему в расшифровке символов и надписей. Даже могучий Рим, вступив в более тесные отношения с Египтом, не сумел сорвать с него мистического покрова

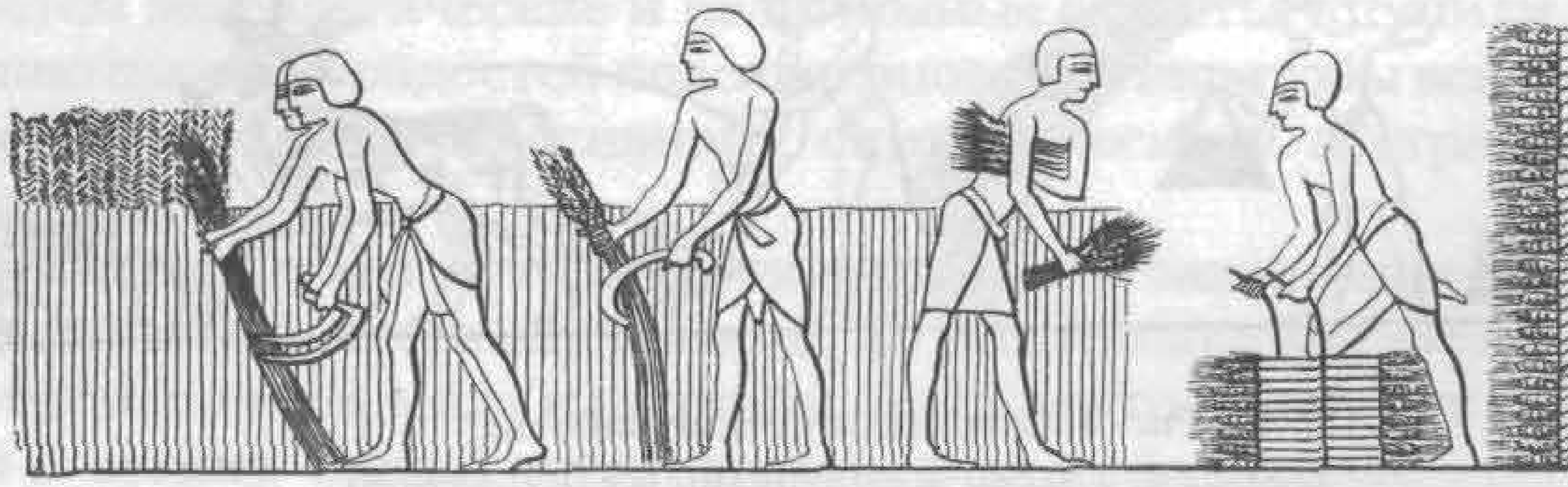


Рис. 3. Жатва.
По египетскому настенному изображению

загадочности. Должно было пройти восемнадцать веков, чтобы туман, окружавший древнюю страну фараонов, рассеялся, и она предстала нам во всем своем сказочном великолепии и символической таинственности.



Рис. 4. Египтянка.
По современному рисунку

Начало первым серьезным исследованиям Египта положила, как известно, египетская экспедиция Наполеона. Целая плеяда ученых постепенно стала раскрывать тайны египетских жрецов. Теперь мы о Древнем Египте знаем больше, чем о наших предках-славянах, живших по берегам Днепра и Ильменя в IX веке.

Египтяне не были коренным населением Африки. Египетская народность образовалась в результате смешения различных племен Северо-Восточной Африки и некоторых племен Передней Азии. Древние египтяне были смуглыми людьми крепкого телосложения с черными гладкими волосами (рис. 4).

Первые поселенцы подчинили свою жизнь местным природным условиям; их благополучие во многом зависело от Нила. Недаром эта река называлась священной. В одном из древнеегипетских гимнов говорилось: «О, Нил, ты всей стране откровение и оживление Египту!» И склад ума, и взгляды народа, и нравы, и его обычаи, и даже духовная деятельность были неразрывно связаны с Нилом. Именно здесь впервые проявился тот неизменный закон, по которому искусство является продуктом народного духа, развившегося под влиянием определенных условий.

Жизнь Египта зависела от нескольких факторов. Важнейший из них — ежегодный разлив реки. Ночь, когда переполненный Нил переливался через берег, была праздником для всего Египта. Всюду зажигались огни и сновали освещенные лодки: праздновалась «ночь капли». Если этой капли не перепа-

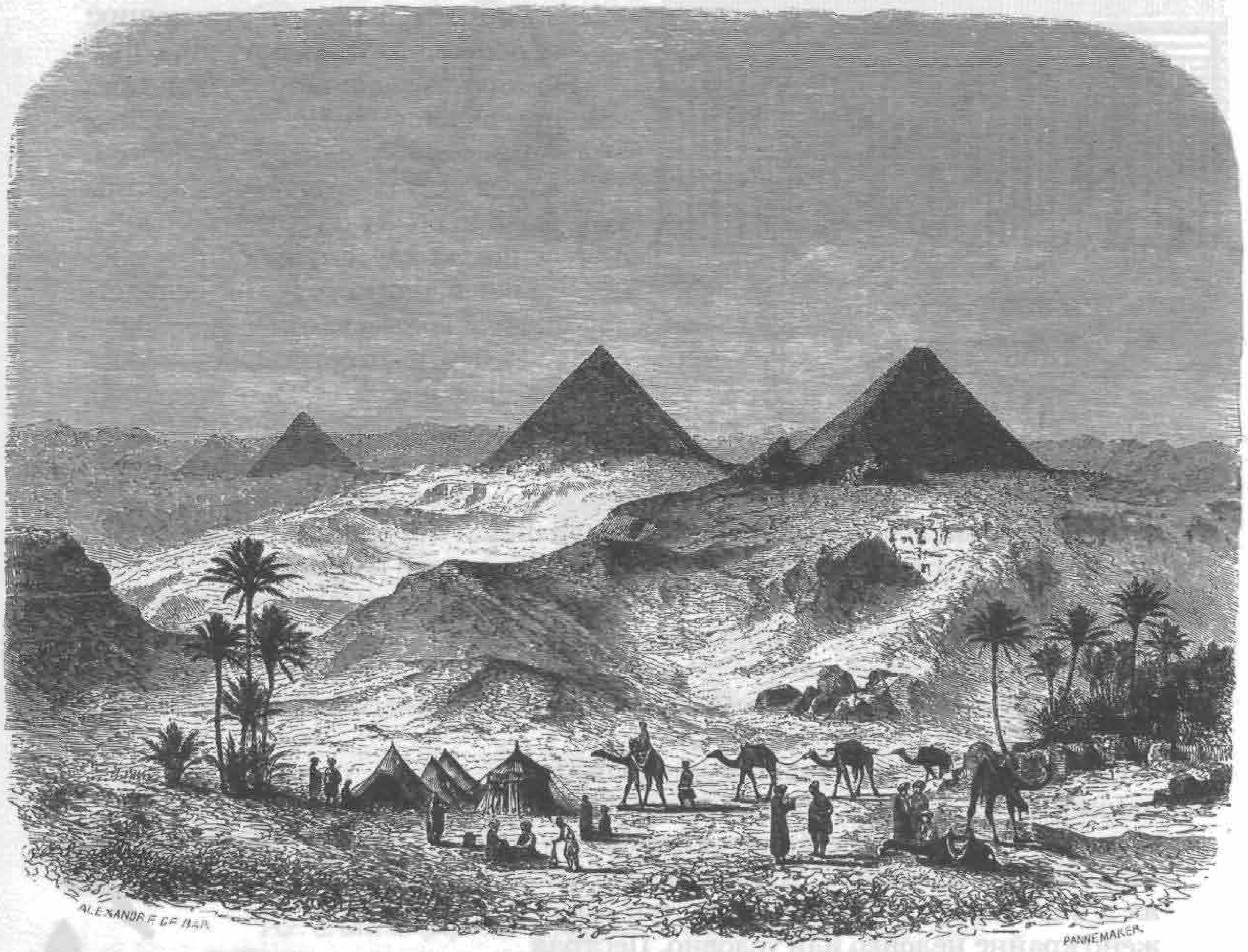


Рис. 5. Пирамиды

дало, страну охватывало горе: надежда на урожай погибала, сухая почва не давала жатвы и долину ждал голод. Чтобы регулировать количество воды, особенно для орошения полей, необходимо было устроить отводные каналы и шлюзы. Таким образом, сама природа способствовала развитию в Египте инженерного и технического дела. Дороговизна участков земли у самого Нила повлекла за собой необходимость рационального использования земли. Это стимулировало развитие землемерия как одной из важнейших отраслей знания.

Египтяне нуждались и в том, чтобы определенно знать время разлива, приготовиться к наплыву воды. Так возник календарь, основанный на более или менее точных астрономических наблюдениях. Целая каста жрецов посвятила себя изучению астрономической науки, использовав новые знания для развития религиозного культа.

В Греции воин являлся жрецом; в Риме Цинциннат сам пахал землю; в Египте ничего подобного произойти не могло. Если бы, к примеру, егип-

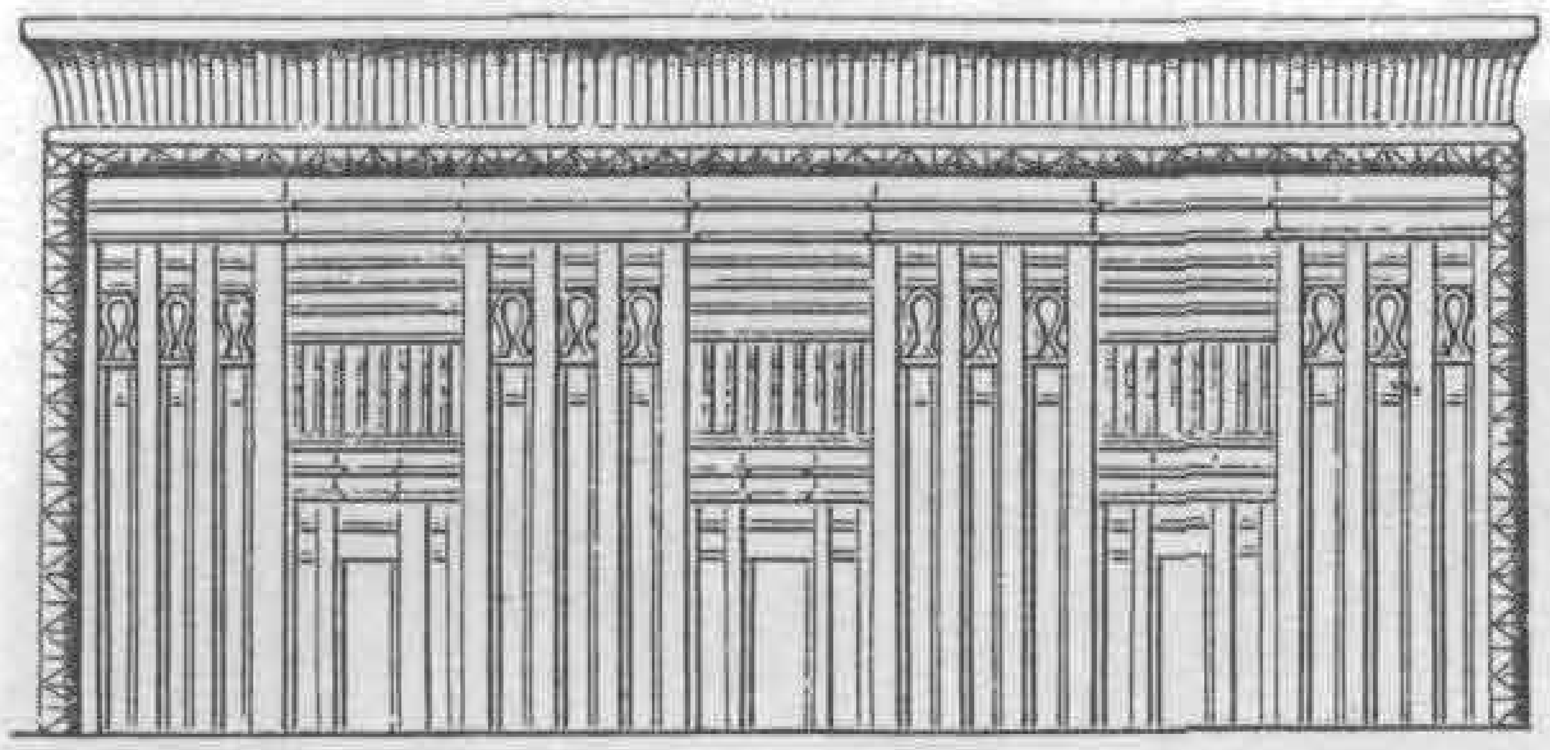


Рис. 6. Египетский саркофаг, выполненный в форме дома

тянина-инженера вдруг отправили в армию, это подвергло бы опасности жизнь окружающих: неисправная плотина могла причинить нескончаемые бедствия при разливе Нила.

Вот почему для функционирования государственной машины было необходимо строгое разделение на касты воинов и земледельцев, над которыми господствовала третья каста — жрецов.

Рамки, в которые укладывалась жизнь египтян, создали искусство, строго ограниченное определенными канонами. Здесь было бы бесполезно отыскивать проявления смелой, живой, игривой фантазии. Насколько эллинское искусство всегда стремилось выразить движение или душевный порыв, настолько искусство Египта стремилось к выражению абсолютного покоя.

Страна, где во время пиров носили гроб с изображением мертвеца, где высочайшие здания — пирамиды — были гигантскими гробницами над прахом царей, где каждый с рождения готовился к переходу в Царство Мертвых, должна была дать идеальное воплощение созерцательного покоя (рис. 5).

Нас до сих пор поражает величавая неподвижимость в позах египетских статуй и строгое спокойствие архитектурных линий египетских зданий. Движение в статуях и барельефных украшениях стен выражено крайне неловко или условно. Пестрая роспись стен имеет такой же условный колорит, как и рисунок.

Древнейшие памятники, дошедшие до нас,— это остатки гробниц неподалеку от Каира на левом берегу Нила, где находилась древнейшая из египетских столиц — Мемфис. Это не только самые древние, но и самые крупные из памятников, воздвигнутых человечеством. Только верхушки Кельнского собора да Эйфелевой башни могли сравниться по высоте с пирамидой Хуфу (Хеопса). Остальные здания мира, даже римский Собор апостола Петра, оказались значительно ниже нее.

Пирамиды стоят на каменном плоскогорье и разбросаны на площади почти в 30 квадратных километров. Большинство из них разрушено, но некоторые сохранились и представляют большой научный интерес.



Рис. 7. Иероглифы

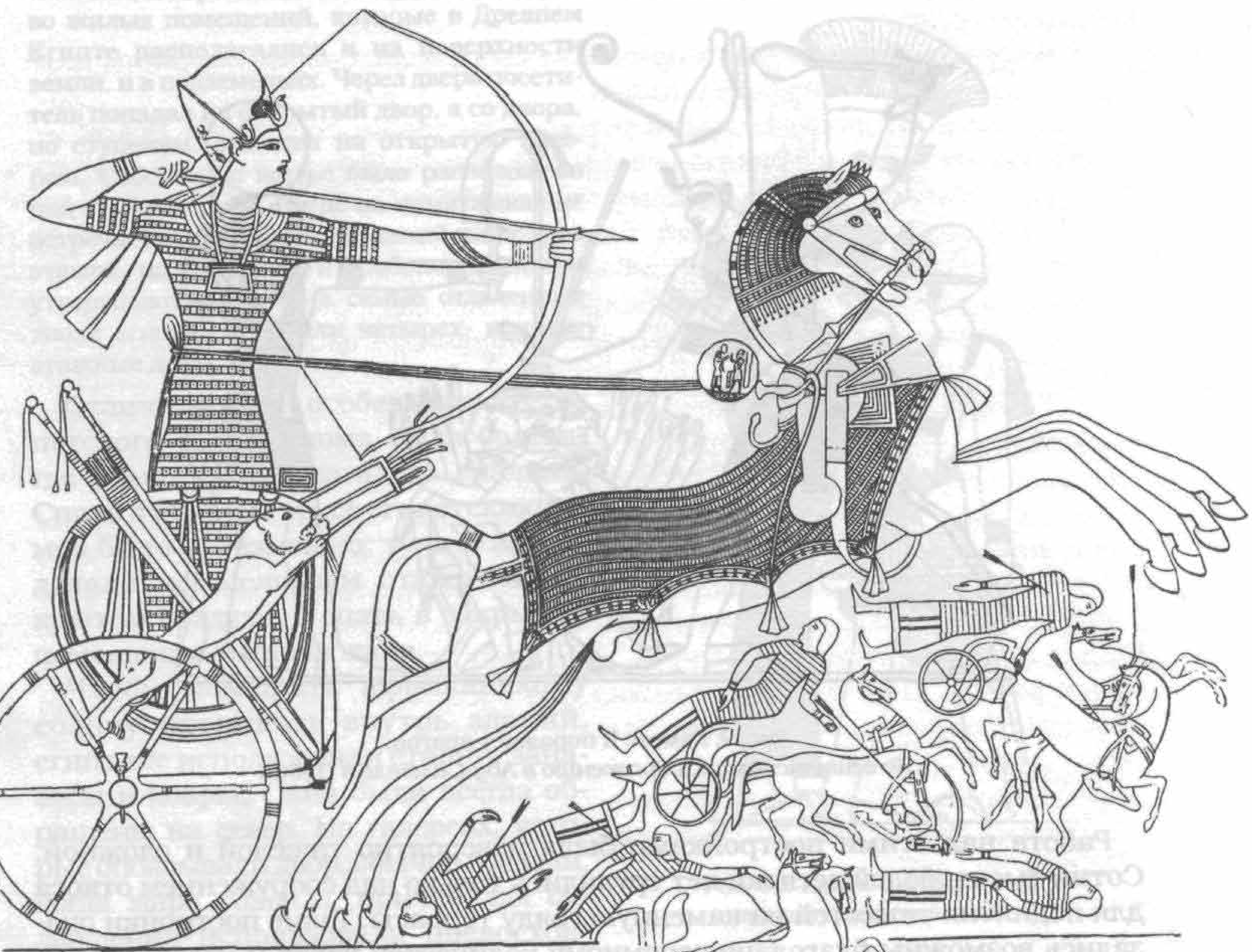


Рис. 8. Битва фараона Тутанхамона с азиатскими племенами.
Фрагмент росписи на ларце. Из гробницы фараона Тутанхамона

Благодаря тому, что египтяне смотрели на себя как на гостя в земной жизни, они особенно искусно отделывали внутренность гробниц. Молитвы и высеченные на стенах фигуры должны были обеспечить умершему доступ ко всем необходимым средствам к существованию в загробной жизни и предохранить от опасностей. Греки называли гробницы «вечными жилищами» египтян, а дома — «их гостиницами».

Идея «вечного жилища» достигла своей цели, насколько это возможно для творения рук человеческих: пирамиды простояли сорок веков и, возможно, простоят еще столько же.

Пирамиды возводили частично из громадных глыб известняка, частично из кирпича, сделанного из нильского ила. Стороны пирамид были обращены к четырем сторонам света. Их строили уступами вверх; промежутки между уступами позднее заполняли трехсторонними призматическими кусками полированного камня или мрамора, составлявшими внешнюю облицовку, футляр пирамиды.

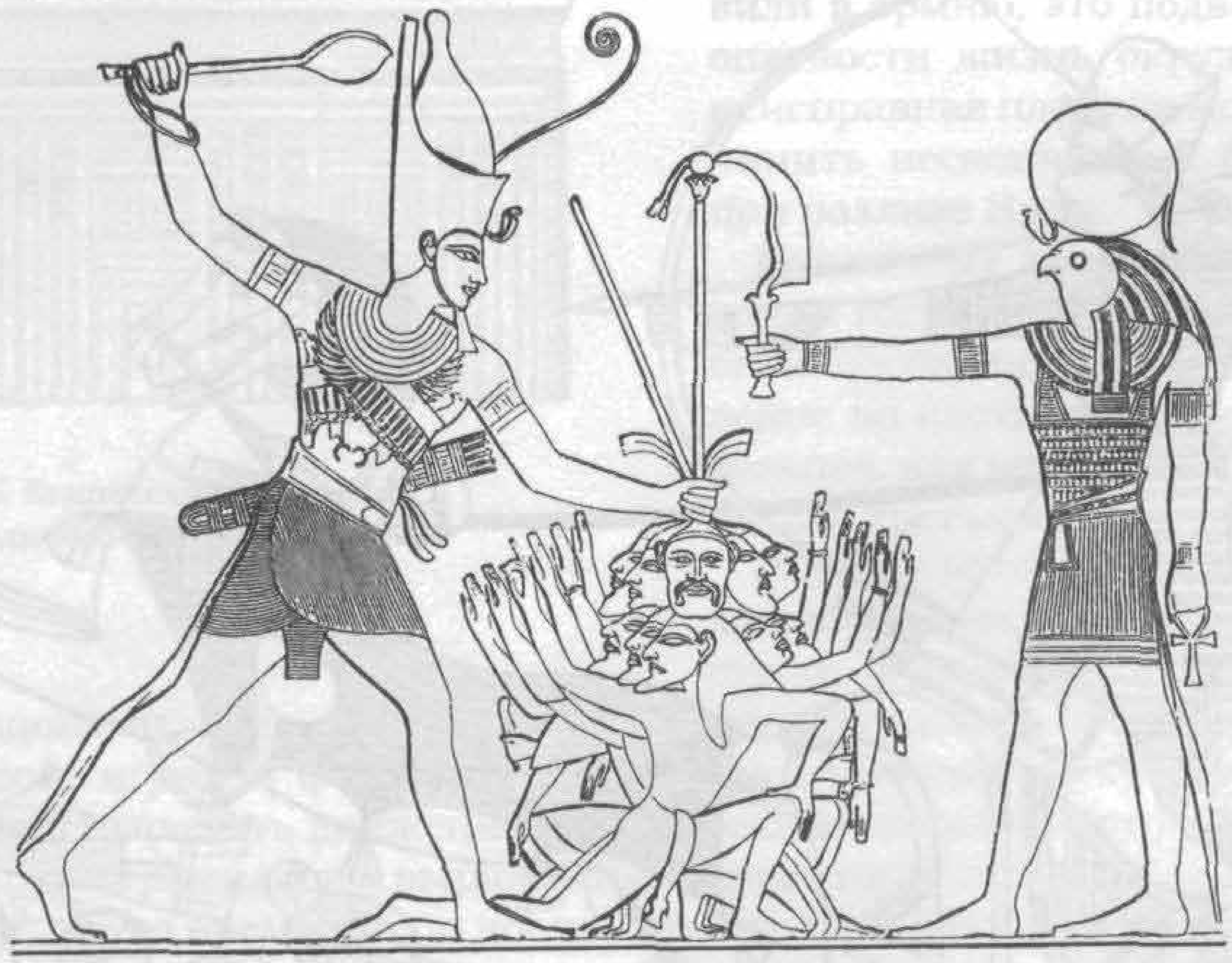


Рис. 9. Рамсес II поражает врагов.
По египетскому изображению в Абу-Симбеле в Нубии

Работа над этими постройками была невероятно тяжелой и сложной. Сотни тысяч людей десятки лет трудились только над сооружением откоса для поднятия тяжестей на каменную гряду террасы. Такие постройки оказались возможны благодаря огромному количеству рабов и неограниченной власти фараонов.

Центром пирамиды был царский склеп с саркофагом. Снаружи туда вел узкий неудобный ход, тщательно заложенный после погребения царя опускающейся дверью. И ход и склеп покрывал свод выступающих друг над другом или наклонных друг к другу камней. Сбоку внутри пирамиды находилось святилище, посвященное культу усопшего. Нередко святилище украшали изображениями умершего в виде статуй, высеченных из камня. Если пирамида служила семейной гробницей, в ней помещалось два или три саркофага (рис. 6).

Вокруг пирамид было расположено много частных гробниц в виде небольших прямоугольных сооружений со сводчатым потолком, грубо сложенных из желтых кирпичей и камней. Захоронения богатых и знатных людей обычно состояли из трех частей: надземной, которая и представляла собой святилище в память усопшего, шахты и подземелья, к которому вела эта шахта.

Внутренняя часть святилища представляла собой одну комнату. В глубине возвышался громадный прямоугольный столб, к которому был прислонен жертвенный стол из алебастра или камня. Иногда место столба занимали два обелиска или два небольших жертвенника с выдолбленными *углублениями для жертвоприношений.*

В общем, гробницы повторяли устройство жилых помещений, которые в Древнем Египте располагались и на поверхности земли, и в подземельях. Через дверь посетитель попадал на открытый двор, а со двора, по ступеням, выходил на открытую галерею. Собственно жилье было расположено под этой галереей. Нигде на памятниках не встречается изображений зданий выше трех этажей, но греческие и арабские писатели утверждают, что уже в самые отдаленные эпохи египтяне строили четырех- и пятиэтажные дома.

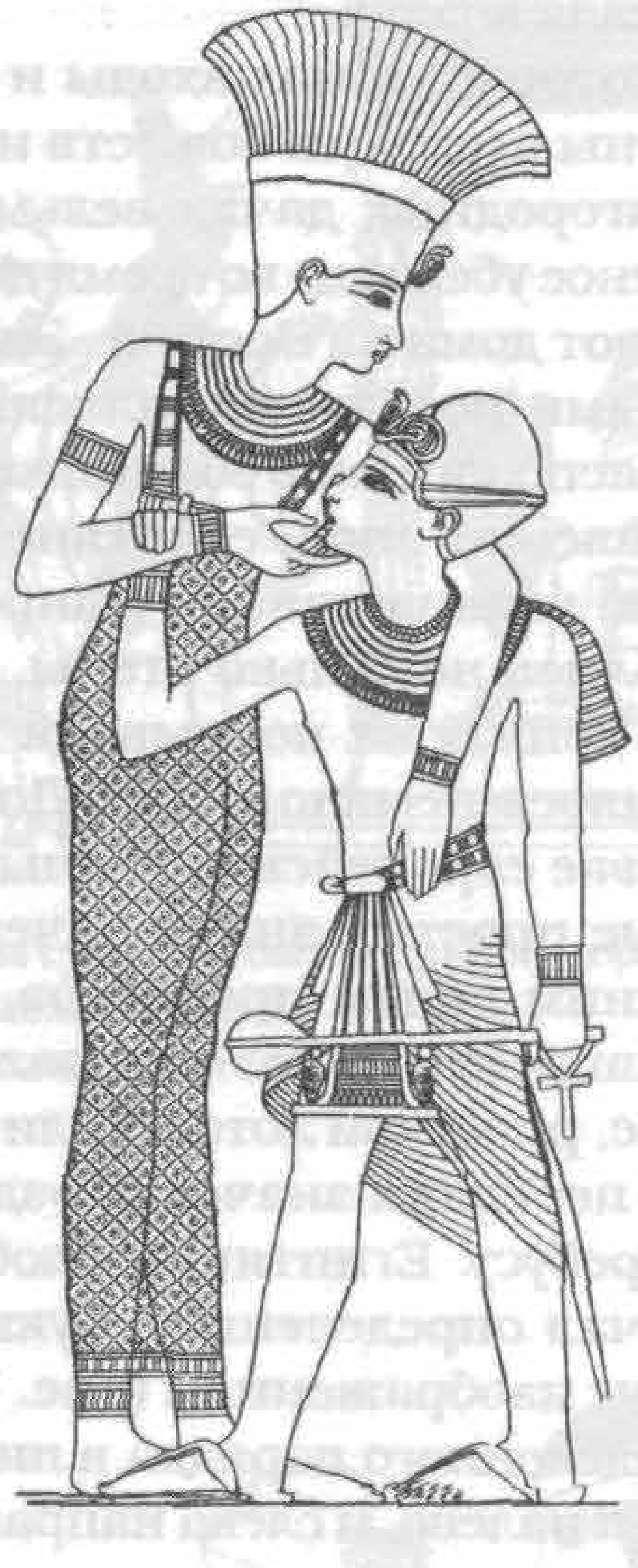


Рис. 10. Костюмы фараонов египетских династий

Отличительной особенностью египетского жилого дома была башня, где обычно располагалась спальня. Спать в нижнем ярусе египетских домов было невозможно: тучи комаров делали немыслимым отдых на открытом воздухе, а спать в закрытом помещении мешала жара.

Чтобы помешать африканскому солнцу проникать внутрь зданий, египтяне использовали ставни, занавесы и ковры. Окна были всегда обращены на север. На галереях, которые опоясывали двор, обычно обедали, когда жара спадала, причем для охлаждения использовали превосходное средство: на сквозном ветру ста-

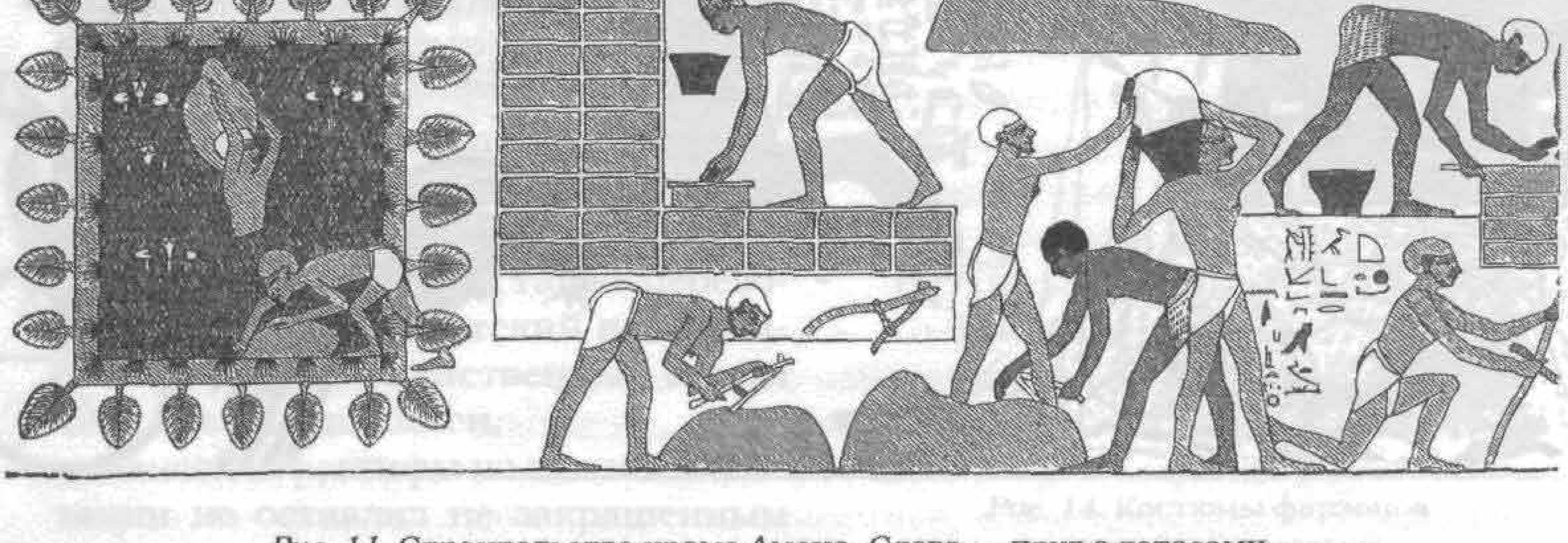


Рис. 11. Строительство храма Амона. Слева — пруд с лотосами.
По египетскому настенному изображению в надгробном храме в Абд-эль-Урна

вили пористые глиняные кувшины с водой. Вода, испаряясь, охлаждалась и освежала воздух.

В некоторых домах входы и прихожие были великолепно отделаны или украшены статуями божеств и царей.

На загородных дачах вельмож устраивали также подземные покои — прекрасное убежище во время дневного зноя. Такими подземельями до сих пор оборудуют дома на Востоке. За домом у египтян находился сад с правильно разбитыми посадками, аллеями, бассейнами и насосами для орошения. Далее располагались обширные амбары, иногда — большие скотные дворы.

Спасаясь от зноя, египтяне воздвигали огромные стены, которые ярко и пестро раскрашивали жанровыми и батальными изображениями. Расписывались не только стены, но и цилиндрические поверхности колонн. Сверху донизу их покрывали иероглифами, на воспроизведение которых требовалось немало труда. Долгое время иероглифы не поддавались расшифровке европейских ученых; но теперь их читают свободно.

Самые простые знаки начертательного письма египтян были связаны с внешним видом предметов, которые они обозначали. Так, если нужно было написать «лев», рисовали крохотную фигурку льва; если речь шла о лотосе, рисовали лотос. Если нужно было сказать «ходить», рисовали ноги. Но для передачи значений «здесь», «великий», «слава» приходилось прибегать к ребусу. Египтянин изображал ряд предметов, каждый из которых обозначал определенную букву. Чтение упрощалось благодаря вспомогательным изображениям (рис. 7).

Определенного порядка в письме у египтян не существовало. Они писали и справа налево, и слева направо, и сверху вниз. Начертание фигур указыва-



Рис. 12. Рамсес II осаждает крепость.
По египетскому настенному изображению

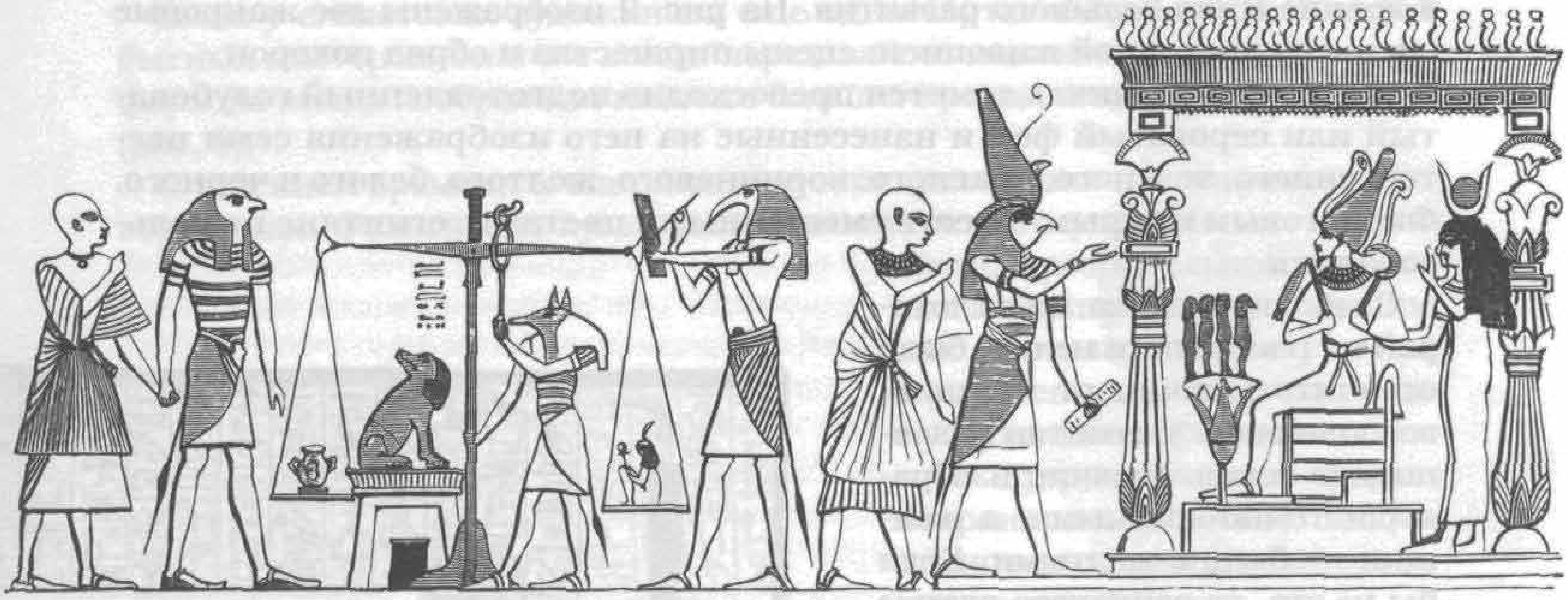


Рис. 13. Суд в загробном царстве. Перед верховным судьей стоит недавно умерший; на весах взвешивают его добрые и злые дела.
По египетскому настенному изображению

ло направление чтения: куда смотрит морда зайца,голова змеи, куда указывает рука, нога, оттуда и читали.

Конечно, иероглифическое начертание *подчинялось строгим правилам*, чтобы чтение не представляло затруднений. Но со временем, увеличив скорость письма, жрецы *прибегли к упрощенному способу начертания*, заменяя изображения крючками, только отдаленно напоминавшими иероглифы. *Так иератическое письмо к VII веку до н. э.* превратилось в письмо демотическое, где начертания уже приняли буквенный характер. Демотическое письмо использовалось в торговых и правительственных учреждениях, а также для надписей на пеленах мумии. Иероглифы остались только для стенных росписей, носящих священный характер.

Благодаря двум найденным камням, на которых надпись демотическим письмом была нанесена рядом с греческим текстом, а также переводу Евангелия на коптский язык удалось разгадать таинственный смысл этих древних письмен.

Наносся иероглифы на здания, египтянин не оставлял не закрашенным ни одного угла на стене и двери. Поэтому настенная живопись достигла

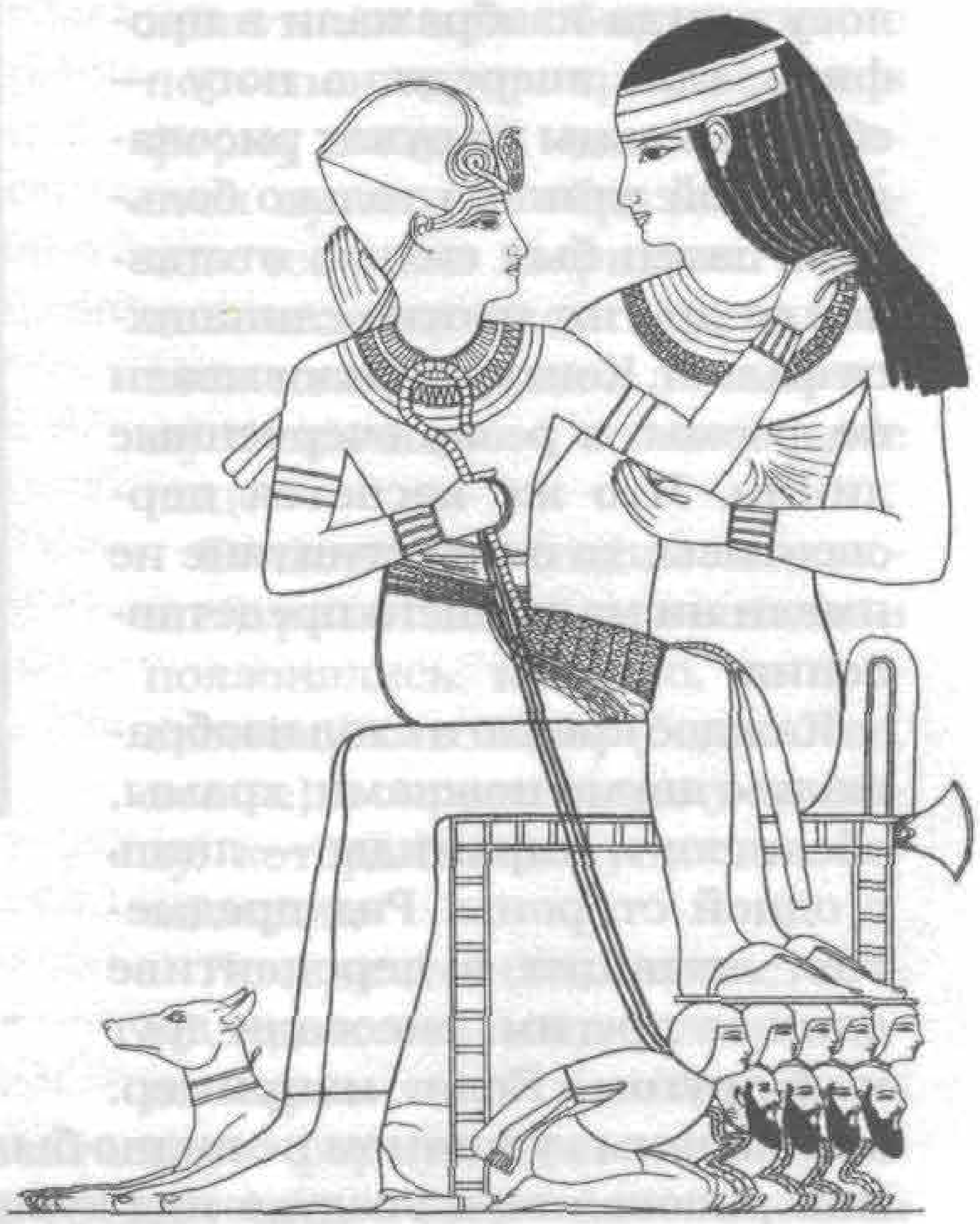


Рис. 14. Костюмы фараонов египетских династий

в долине Нила большого развития. На рис. 2 изображены две жанровые сцены из настенной живописи: сцены пиршества и обряд похорон.

На всех памятниках заметен превосходно подготовленный голубоватый или сероватый фон и нанесенные на него изображения семи цветов: синего, зеленого, красного, коричневого, желтого, белого и черного. Фиолетовым и бурым, то есть смешанными цветами, египтяне не пользовались.

Слабость рисунка, из-за которой на расстоянии нельзя было отличить мужчин от женщин, восполнялась у египтян условностью тонов. Мужчин изображали темно-красными, а женщин — бледно-желтыми. Если бы не это, то одинаково одетые и причесанные, безбородые фигуры, нередко расположенные на тридцатиметровой высоте, могли бы поставить зрителя в тупик.



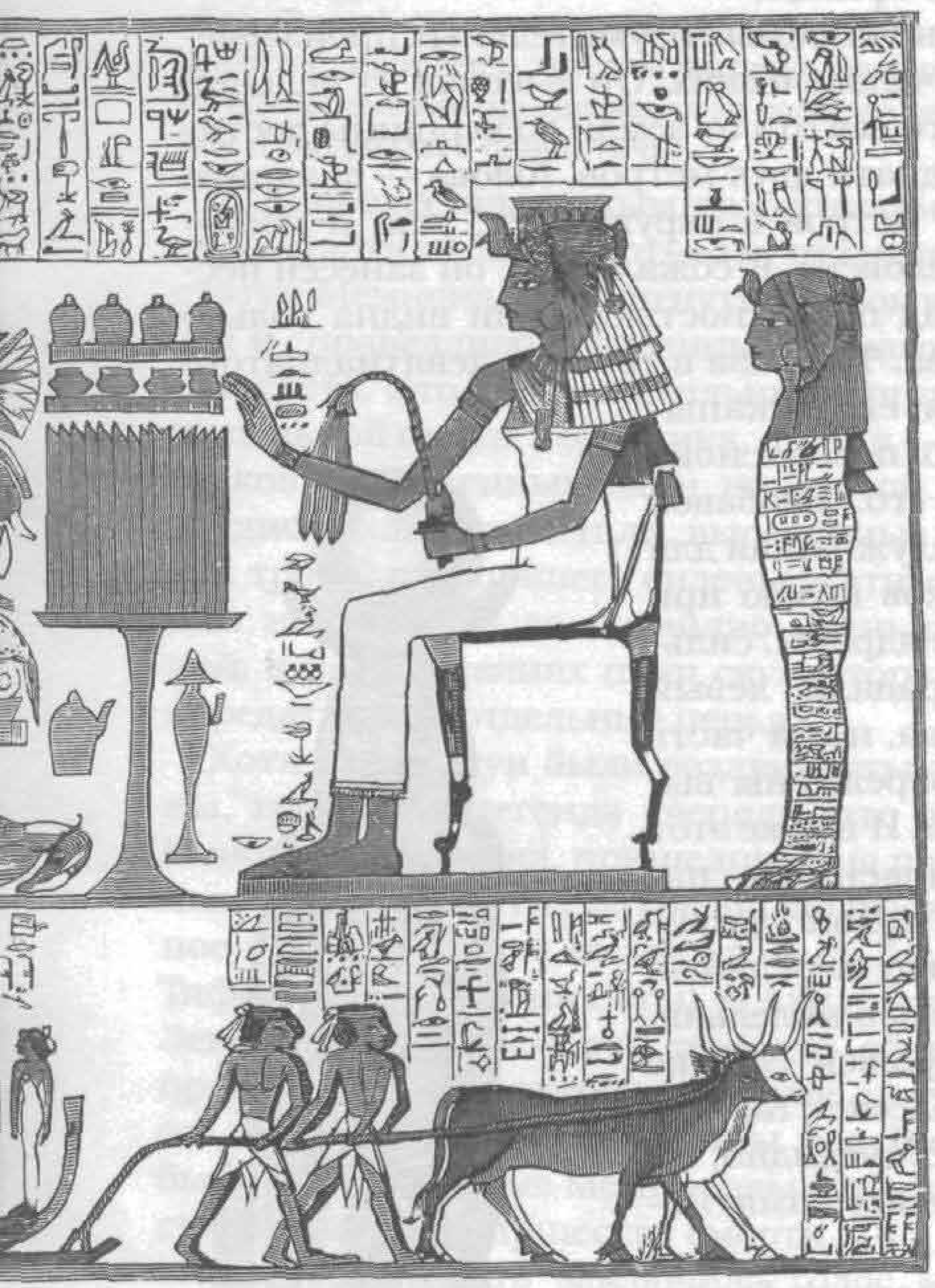
Рис. 2. Египетское
Вверху — трапеза царицы. *Внизу* — путешествие

Человеческую фигуру египтяне рисовали примитивно. Голову всегда изображали в профиль, глаз впереди, а ногу — сбоку. Пальцы на руках рисовали одной длины и только большой палец был сильно отставлен от других, плотно слипшихся фаланг. Контур образовывали не формы, а резко очерченные линии. Что же касается перспективы, то о ней египтяне не имели ни малейшего представления.

Каждое кресло и стол изображали с двумя ножками; храмы, обелиски и пирамиды — лишь с одной стороны. Ряд предметов, лежащих в перспективе один за другим, рисовали друг над другом. Если, например, за большим кувшином не видно было стоявшей сзади скамейки, то художник рисовал ее в воздухе над кувшином, смешивая таким образом перспективное изображение с планом. Однако, если надо было изобразить ряд однородных предметов, например шеренгу солдат, художник не помещал их один над другим, а с точностью повторял ряд профилей. Примером наивного понимания египтянами перспективы служит и рис. 11.

Была у египетских художников еще одна черта, общая для всех первобытных мастеров: величие всегда передавалось ими материально и потому *фараона всегда изображали намного большего роста, чем всех окружающих* (рис. 9).

С течением времени египетское искусство рисования не становилось совершеннее. Религиозно-культурная замкнутость государства на берегах Нила, презрительное отношение к иностранцам, стоявшим, как считалось, ниже египтян в умственном развитии, не допускали никаких свежих веяний. Художественные формы сохранялись в Египте неприкосновенными в течение многих столетий.



ное изображение.
Царство Мертвых на лодке, запряженной волами

Условность художественной трактовки прежде всего сказалась в скульптурных и живописных изображениях божеств Египта. На той ступени развития, когда фетишизм переходит *в политеизм, поклонение* животным и их обоготворение постепенно превращается в форму высшей идеи. Начинается путаница образов — человеческих и звериных. К человеческому телу приставляется птичья голова, к львиному туловищу — человеческое лицо.

Египтяне на стадии наивысшего развития их цивилизации поклонялись, конечно, не собственно животным (быку, сове, кошке), а определенному символу, который эти существа воплощали.

*Ярче всего идеал египетско*го художественного творчества выразился в сфинксе. Здесь фантазия создала действительно замечательную форму, до того пропорциональную и точную, что даже смешение человеческих и звериных элементов не производит тягостного впечатления. Египтянин-художник вложил в фигуру столько благородства, спокойствия, созерцательности, что во всей истории искусств трудно подыскать более гармоничное исполнение художественного замысла.



Рис. 15. Бюст из базальта. *Лувр*

Строгая соразмерность человеческого тела была сведена в Египте к определенному, веками выработанному канону. Поэтому тщательная пропорциональность равномерно распространялась и на крохотные амулеты, и на колоссальные произведения скульптуры. Высшим достижением среди колоссальных изваяний считается знаменитый Мемфисский сфинкс.

Это одно из самых изумительных произведений рук человеческих. Он высечен из цельной скалы, его высота от земли до вершины достигает двадцати двух метров. Голова — двадцати четырех метров в окружности; уши и нос — в рост человека. К сожалению, он занесен песком и над поверхностью земли видна только его голова. Три раза в течение девятнадцатого столетия его откапывали, но песок снова заносил его. Вдобавок голова, служившая для мамелюков целью при стрельбе ядрами, сильно пострадала: левый глаз, щека, нос и часть волос повреждены выстрелами. И все же этот необыкновенный памятник полон удивительного благородства и мощи. Между передними лапами чудовища, в груди, помещалась молельня, где на гранитной плите был изображен сфинкс с надписью *Гар-ем-ху*, то есть «Гор в блеске». Кое-где на сфинксе остались следы красок: очевидно, он был так же пестро раскрашен, как и все памятники в Египте.

Вообще, сфинксы являются портретами фараонов. К лицу царя приделывали львиное туловище потому, что царю всегда сопутствовал эпитет «лев» — символ мощи и силы.

Превращение подобных изображений в священные — дело более позднего времени. Но ведь и у христиан со святыми отождествляются представители власти: Людовик Святой, Владимир Равноапостольный, Александр Невский и др. Египетские художники умели передавать характерные черты лица, с которого делали портрет.



Рис. 16. Статуя бога Осириса. *Бронза, Лувр*

Колоссальные сидячие статуи богов, богинь, царей и цариц были излюбленными изображениями у египтян. Все они однообразны по стилю — фигуры сидят в торжественных позах, словно в оцепенении; очень длинные руки с прямыми, вытянутыми пальцами плотно прилегают локтями к бедрам и спокойно вытянуты на коленях. Ноги ровно, по-старчески грузно, поставлены одна возле другой; торс, ноги, руки нередко совершенно голы, и только голову венчает царский убор. Точная соразмерность частей такова, что, имея масштаб, например, высоты фигуры, скульпторы могли одновременно приниматься за работу с разных сторон и сходиться в одной точке.



Рис. 17. Статуя слуги, готовящего пиво

К наиболее известным памятникам египетской пластики следует отнести так называемые статуи Мемнона, воздвигнутые сорок веков назад и справедливо отнесенные греками к чудесам света. Это две колоссальные фигуры: одна из цельной глыбы песчаника, другая — из пяти кусков, наложенных один на другой. Сейчас трудно различить детали, высеченные на стенках трона, служившего сиденьем этим истуканам; *но работа была, очевидно, очень тщательной:* в изображениях птиц скульптору удалось передать даже отдельные перья.

Хотя эти статуи были воздвигнуты за шестьсот лет до Троянской войны, греческая легенда уверяла, что это памятники знаменитого героя Илиона — Мемнона, пришедшего на помощь Приаму и бившегося со славным Ахиллесом. Несмотря на полубожественное происхождение Мемнона,— он был сыном Тифона и Эос (богини Зари),— Ахиллес его убил. Зевс почтил его смерть тем, что обратил его прах в черных ястребов, которые дрались над его могилой, изображая битвы под Троей. Это были таинственные Мемноновы птицы, торжествовавшие на пиршестве смерти.

Неутешная мать заключила голос Мемнона в статую, поставленную на его отчизне. И каждый раз, когда «встанет из мрака младая с перстами пурпурными Эос» или огнем раскинется по небу перед закатом, статуя издает жалобные, печальные звуки. Конечно, это не более, чем греческий миф, хотя существуют достоверные свидетельства, что одна из статуй действительно издавала звуки на восходе и закате солнца.



Рис. 18. Статуя царского писца Каи. (*«Луврский писец», Лувр*)

Очевидцы говорили, что этот звук напоминал пение лопнувшей струны. Слава о поющем идоле распространялась по всему древнему миру.

Есть предание, что ее перепиливали пополам ниже середины, но ноги и трон по-прежнему пели. Впоследствии статую восстановили. Внизу, у ее подножия, сохранились семьдесят две надписи, удостоверявшие факт пения. Одна из этих надписей гласила:

«Царь истины, сын Солнца, Аменхотеп, многовозлюбленный Амона-Ра, воздвиг эти изваяния в честь своего отца Амона,— он посвятил ему эти колоссальные статуи из твердого камня...»

В небольших статуэтках египтяне нередко возвышались до глубокого реализма: «Пивовар» (рис. 17) и «Луврский писец» (рис. 18) прекрасные примеры этому.

В религиозных представлениях образы богов как олицетворения стихийных сил смешивались с образами героев, возводивших свой род до богов. Как в Риме чествовали не только богов, но и мифических царей, а в Элладе — народных героев вроде Геракла, так и в Египте, наряду с Хнумом, Птахом и другими первобытными элементами мира, обоготворяли героев и царей: Осириса, легендарного царя, создавшего культуру Египта (рис. 16), его супругу Исиду, положившую начало хлебопашеству, и др. В честь героев строили храмы, воздвигали алтари, приносили жертвы и курения, их прославляли в песнях. Египтяне относились к таким полубогам с наибольшим благоговением.



Рис. 19. Обелиск «Игла Клеопатры»

По мере того как Египет расширялся, служение под открытым небом уступило место обрядам в храме. Первые небольшие каменные молельни сменили грандиозные здания. Открытые залы этих храмов все разрастались в размерах. Для поддержки здания потребовалось бесчисленное множество колонн и пилястров.

Все египетские храмы строились по единому образцу в виде удлиненного параллелограмма, обращенного фасадом к Нилу. Рассмотрим в качестве примера устройство типичного египетского храма.

От Нила к храму вела широко мощенная дорога, уставленная правильными рядами сфинксов, высеченных из красного песчаника. Сфинксы с львиной, бараньей или человеческой головой из такого же материала лежали на цоколях храма. У входа в храм воздвигали обелиски — монолитные колонны, которые, суживаясь к вершине, представляли собой усеченный, вытянутый вверх четырехгранный столб, заканчивавшийся пирамидкой.

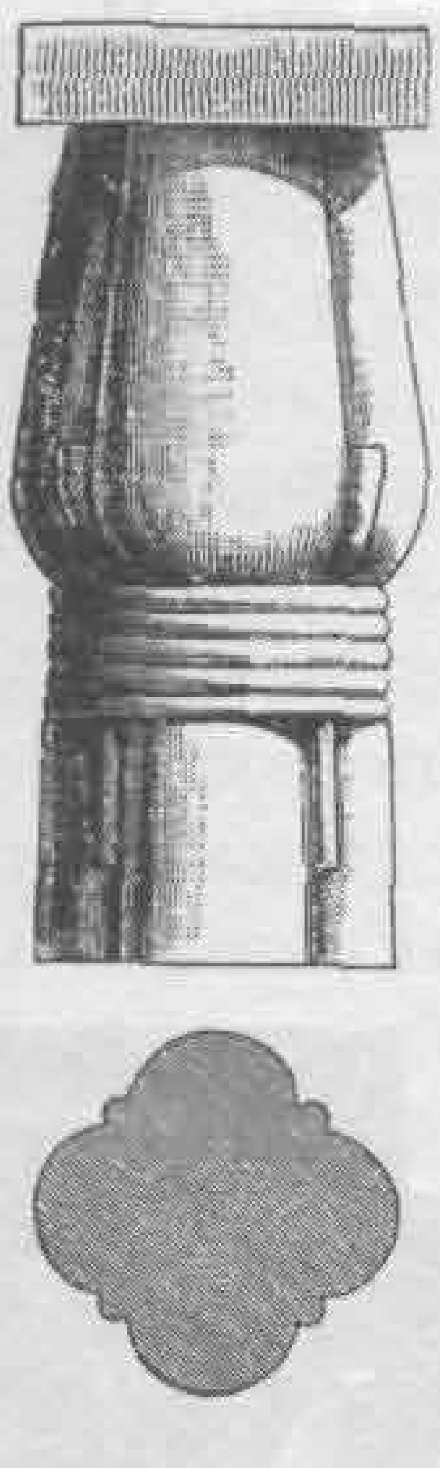


Рис. 20. Колонна из Бени-Гассана



Рис. 21. Колонна из Фив

Грани обелисков были испещрены надписями (рис. 21).

Каждый обелиск устанавливали на прямоугольном параллелепипеде, служившем ему основой. В Париже, на площади Согласия, стоит *огромный луксорский обелиск*, подаренный в тридцатых годах девятнадцатого столетия пашой Магмет-Али французскому правительству. Куб, служивший обелиску пьедесталом, остался в Египте, а французы сделали новое основание. Другой известный европейский обелиск находится в Риме перед церковью св. Иоанна Латеранского и достигает в высоту пятидесяти четырех метров. Какие колоссальные усилия потребовались, чтобы обтесать этот камень и поставить на место! В сентябре 1877 г. англичане привезли в Лондон превосходный обелиск — одну из так называемых «игл Клеопатры». Другая «игла» с 1879 года украшает парк в Нью-Йорке (рис. 19).

Рядом с этими памятниками обычно располагали колоссальные сидячие фигуры. Ворота храма представляли собой *так называемый пилон*: две совершенно одинаковые монументальные башни особой формы как бы обрамляли небольшой портал с маленькой дверью. Пилон украшали мачты с вымпелами, символическое значение которых теперь трудно определить. Карниз выступал над стенами и был декорирован изваяниями пальмовых листьев, которыми египтяне традиционно украшали карнизы своих деревянных и глиняных жилищ.

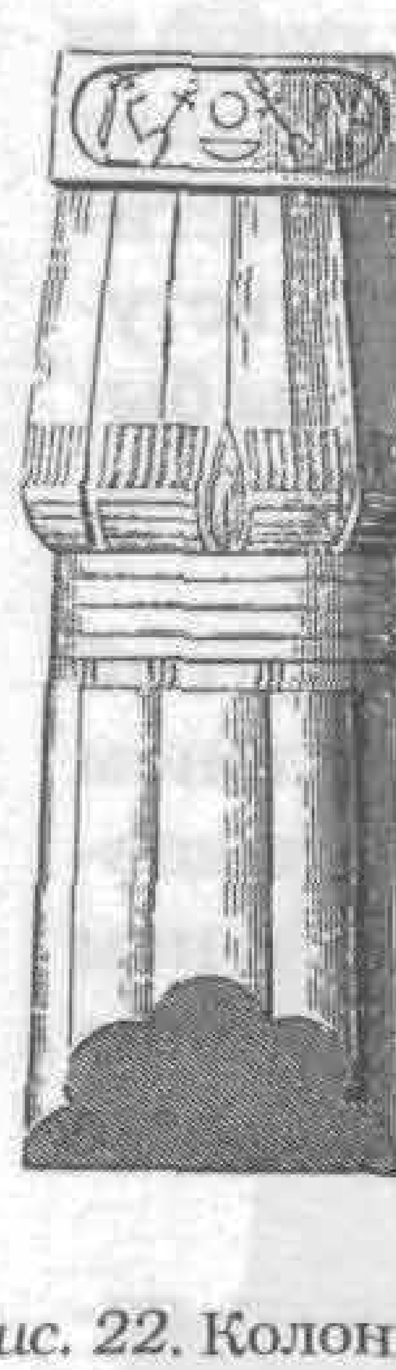


Рис. 22. Колонна из Мединет-Абу

Над самым входом располагалась эмблема солнца в виде *диска, украшенного символическим орнаментом*, который состоял из уреев — изображений змей и больших распростертых крыльев. Это изображение было своего рода государственным гербом и везде встречалось над входами в храмы. Двери могли быть деревянными с золотыми скобами, украшенными изображением бронзовых львиных голов. Внутри пилонов находились лестницы и небольшие комнатки. Ворота вели в обширный двор, не имевший кровли. Вдоль боковых стен шли ряды колонн, а двор пересекала колоннада, которая вела ко второму пилону.

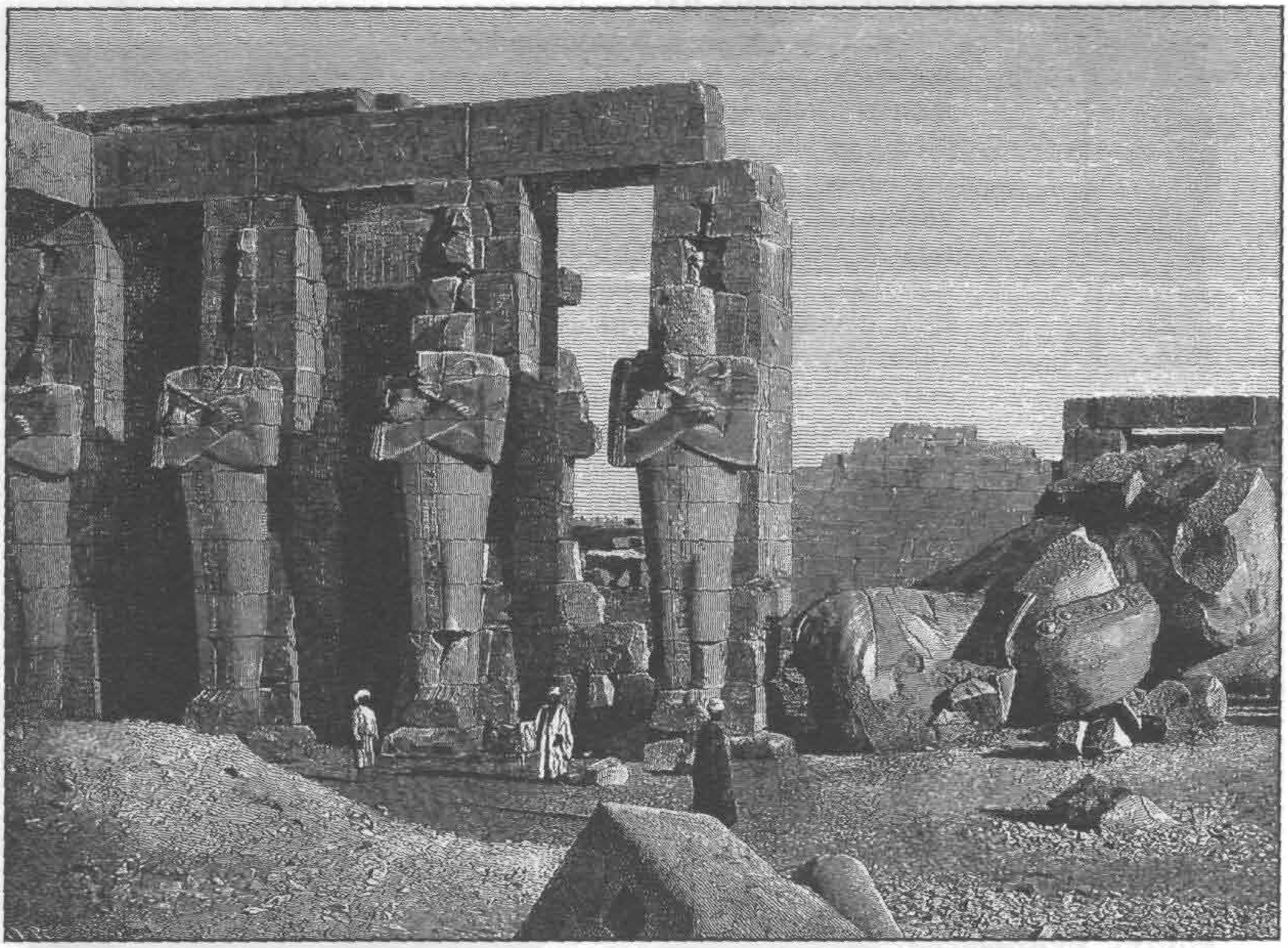


Рис. 23. Развалины храма в Фивах с колоннами-фигурами

Иногда, как, например, в знаменитом Карнакском храме, к этому залу примыкал небольшой храмик. По широкому, ступеней в тридцать, вестибюлю вошедшие в храм поднимались к новому проходу и, пройдя его, вступали в огромный крытый зал с множеством колонн. Средние колонны были значительно выше остальных, и настолько же выше была крыша, которая на них опиралась.

Через новый пилон и преддверие посетители входили в узкий открытый двор, служивший переходом к главному храму. Перед четвертым пилоном стояли обелиски, а сзади него находилась открытая галерея с примыкавшими к ней комнатками. Святилище было монолитным; по бокам в нем располагались комнаты для жрецов. Сзади находилась новая пристройка храма. Весь храм шел лестницей, уступами, и потому пол в святилище был значительно выше уровня первого входа.

В каждом храме, языческом или христианском, должна преобладать какая-нибудь основная идея, отразившаяся в концепции архитектурного произведения. Формы корабля, круга, креста в христианских церквах нам совершенно понятны.

Но что же означает вытянутый ряд пристроек египетского храма? Раньше считалось, что в основе этого архитектурного решения лежит идея тройного неба. Обычно египетский храм представляет собой как бы три ящика, расположенные один в другом, причем внутренние «ящики» лежат ближе к задней стене, а самый маленький внутренний «ящик» является святилищем. Храм строили, начиная от святилища; со временем он мог разрастись до колоссальных размеров (рис. 23, 24).

Впоследствии эта теория потеряла свою актуальность. Ученые установили, что капище и наружные пилоны строились в разное время. Очевидно, капище представляло собой древнейшую часть здания. Фараон более поздней династии окружал его стеной и строил пилоны. Новый властитель, желая превзойти своего предшественника, воздвигал колонны и пилоны выше прежних. Так постепенно образовывалась огромная храмовая постройка.

Колонны делились на три составных части: абак, ствол и базу. В каждом деревянном здании главными опорами потолка служили поперечные балки. Для их большей прочности в землю посередине постройки вкапывали ряд столбов, и ими подпирали балки. Чтобы верхний конец столба со временем не выскользнул, его укрепляли в толстом обрубке доски, плотно приколоченном к балке. Для этого в доске вырезали гнездо, соответствующее размерам столба. Это сооружение стало прообразом абака. Внизу столб для прочности вставляли в отесанный камень, чтобы рыхлая почва не вызывала его гниения. Нижний камень впоследствии превратился в базу. Сам столб, как ствол любого дерева, естественным образом суживался кверху, и подобно ему ствол колонны постепенно уменьшался в своей верхней части.

Египтяне старались украсить ствол колонны хотя бы гирляндами и пучками цветов лотоса и папируса. Позднее живые цветы превратились в деревянные. Когда дело дошло до обработки камня, египтяне стали копировать свои первоначальные колонны, оставив даже ременный поясок, связывавший пучки стеблей в виде орнамента. Трехгранные стебли папируса, образовывавшие на поверхности колонны ряд равномерных возвышений и впадин, послужили, вероятно, прообразом канеллюр и желобков, которые так часто украшают ствол колонны.

Части колонны постепенно становились более разнообразными: капители придавали форму то пальмовой ветви, то свернувшейся чашечки лотоса, то расцветшего цве-

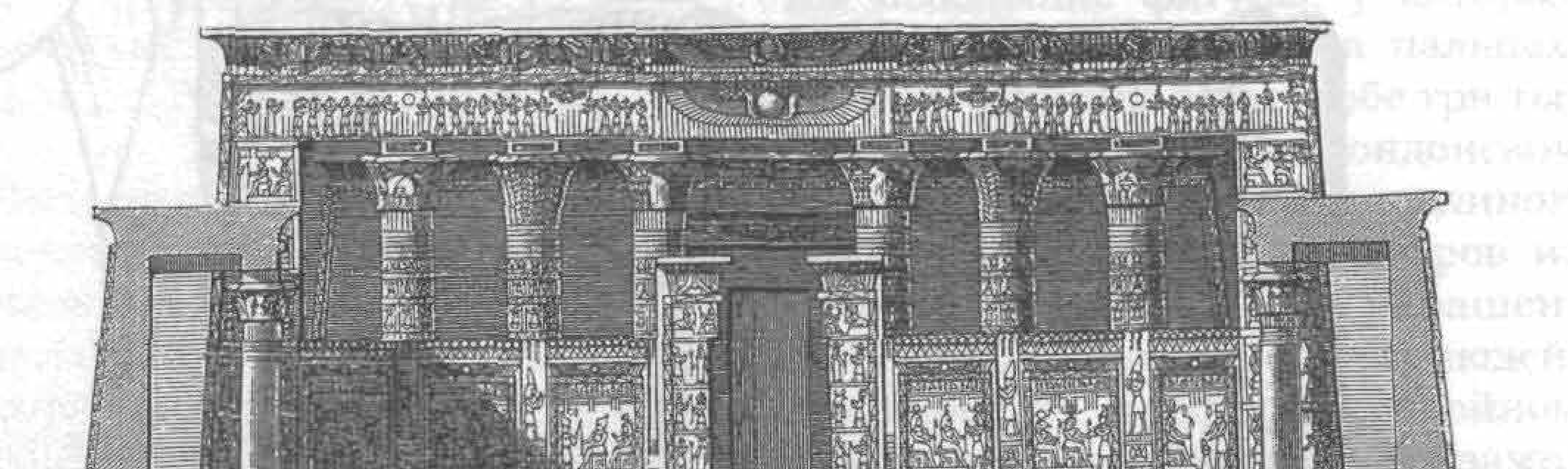


Рис. 24. Храм в Эдфу. *Фасад колоннады*

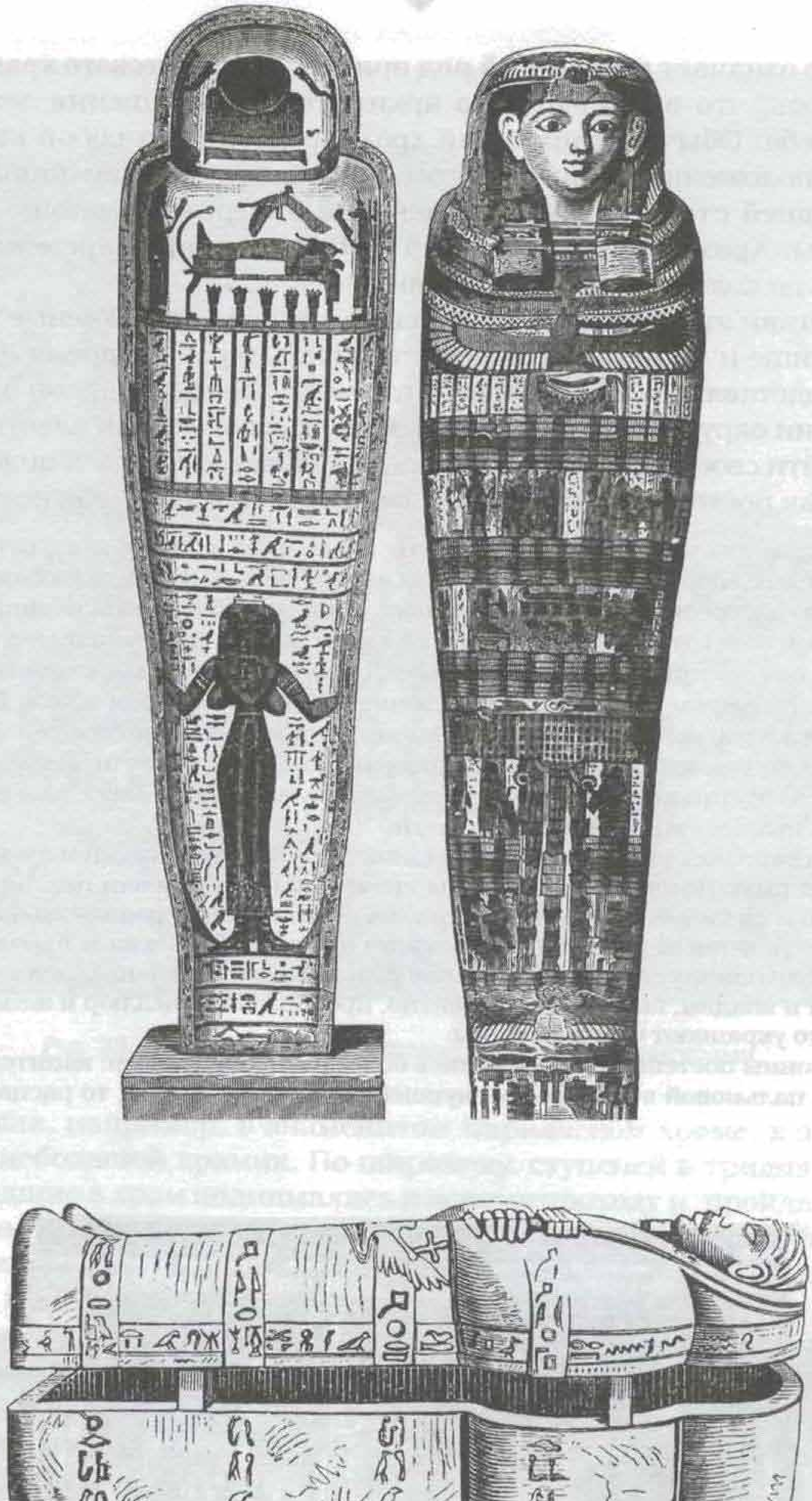


Рис. 25. Мумия в саване и в гробу

тка папируса, то, наконец, человеческой головы египетского типа с серьезным, задумчивым лицом в пестром головном уборе. Иногда к средней части колонны пристраивали нечто вроде кариатиды — фигуру в царском уборе, с крылатым солнцем и уреями над головой. Ствол украшали канеллюрами или пестро расписывали фигурами и иероглифами. Поэтому египетские колонны были разнообразнее, чем греческие и римские (рис. 20—22).

Внешний вид египетских колонн не менялся и в подземных постройках. В сущности, подземный храм был тем же храмом обычного египетского типа с постепенно понижающимся потолком залов. Входы этих храмов украшали колоссальные фигуры, как, например, в храме в Абу-Симбеле. В могильных храмах вход иногда открывал портик с простыми колоннами.



Рис. 26. Знатные египтянки с дарами



Рис. 27. Египетская музыкантша

Культ мертвых способствовал повышению мастерства отделки гробов, мумий и саркофагов. В Лейпцигском музее хранится гроб из кедрового дерева. На нем изображены небольшие фигуры, у которых вырезаны даже ногти на пальцах. И таких фигур на этом гробе три тысячи! В одном частном лондонском музее находилась гробница длиною более двух с половиной метров из прозрачного алебастра, украшенная сотнями фигур. Богатых людей, как известно, хоронили в тройном гробу, предварительно забальзамировав. Это искусство было доведено до такой степени совершенства, что высохшие мумии людей и священных животных хорошо сохранились до нашего времени (рис. 25).

Интересные особенности имел и египетский костюм. При тропическом зное одежда должна была быть легкой, и на нее смотрели как на неприятную необходимость. Одежда у мужчин состояла из передника — узкого куска ткани, свободно прикрепленного к тонкому ремешку на поясе или пропущенного между ног и подвязанного другим концом к задней стороне пояса.

Но и такой костюм был неудобен. На египетских настенных изображениях видны отдыхающие рабочие: они расстегивали пояс и оставались совершенно нагими.

С течением времени передник изменился. Вельможи умели драпировать его множеством сборок и складок. К поясу прикреплялись ремни для ношения оружия. Затем стали надевать два передника: впереди и сзади, причем полотнища не сшивали, оставляя свободным разрез. Низшие классы, даже в период расцвета египетской культуры, не заботились о своем костюме и нередко надевали только рубаху, которая спускалась от плеч до середины живота, оставляя всю нижнюю часть тела открытой.

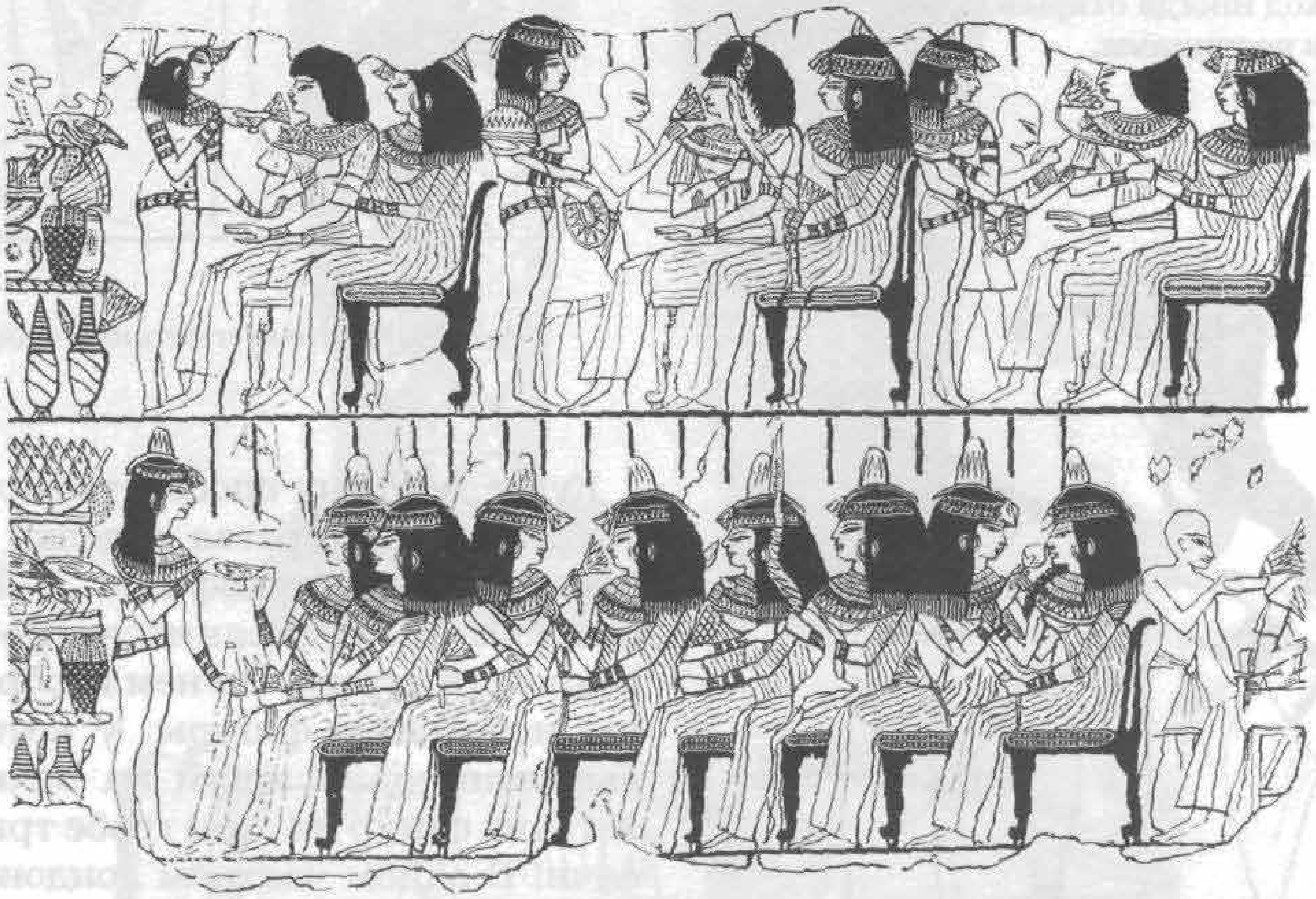


Рис. 28. Пиршество у царицы.
По египетскому настенному изображению

Женщины-египтянки заботились об одежде гораздо больше мужчин. Они носили длинную рубаху, которая, держась на одной или двух бретельках, перекинутых через плечи, доставала до пят, а иногда имела рукава и прикрывала плечи (рис. 26). Ткань была прозрачной, что обусловливалось высокой температурой воздуха. Дома египтянки не носили одежды и украшали себя ожерельями, браслетами и великолепными головными уборами. Эти украшения носили даже на бедрах в виде тончайшей цепочки. Однако

макияж женщины наносили весьма неумело: красили черной краской брови и ресницы, глаза обводили широкими зелеными кругами, руки и ноги окрашивали оранжевой краской.

Одной из особенностей египетского костюма был широкий воротник-ожерелье, прикрывавший плечи и верхнюю часть груди. Это национальное украшение, которое носили мужчины и женщины, иногда выглядело чрезвычайно нарядно, украшенное золотом и разноцветной эмалью. Оно также служило одним из почетных царских подарков (рис. 26).



Рис. 29. Головной убор египетской царицы

Несмотря на простоту и несложность одежды, в Египте существовал особый обрядовый костюм, имевший символическое значение. Строго определенный культ способствовал развитию обрядности, от которой никто не был вправе отступать. Так, когда в чьем-нибудь доме издыхала священная кошка, все его обитатели сбривали себе брови. Если издыхала собака, обривали все волосы на теле. Вдовы с распущенными волосами, посыпав голову землей, в рубашке, спущенной до пояса, должны были бегать по улицам и вопить о потере дорогого супруга. Цари, жрецы, придворные чиновники во время церемоний носили определенный костюм, отступать от которого строжайше воспрещалось.



Рис. 30. Головной убор египетской царицы



Рис. 31. Изображения фараонов египетских династий

Фараоны ходили в таких же передниках, как и народ, только богаче украшенных. Впоследствии они стали надевать длинную прозрачную одежду. Такую же одежду носили и их жены. *Отличительным признаком царского достоинства была корона с уреем* (рис. 24), *символические посохи, скипетры, головные уборы в виде птиц, диадемы* (рис. 29, 30). За фараоном носили опахала из разноцветных перьев (рис. 33). Шкуры пантеры и леопарда жрецы надевали во время священнодействий, потому что эти шкуры считались *одеждой, соответствующей сану жрецов.*



Рис. 32. Фараон Ти и его супруга. *Картина в одной из усыпальниц 5-й династии в Мемфисе (ок. 2500 г. до н. э.)*

Оружие египтянина представляло собой лук величиной от одного метра двадцати сантиметров до полутора метров, порой отделанный великолепной резьбой. Наступательным оружием были копья с металлическими наконечниками, пращи, палицы и секиры. Военачальники вместо копья пользовались дротиками из легкого дерева *с бронзовыми наконечниками. Красиво отделанные палицы* у начальников войск постепенно превратились в булавы с эфесом и тяжелым шаром на конце. Иногда к ним приделывали секиры, и тогда булава становилась грозным боевым оружием.

Большинство оружия поступало в Египет из Азии, нередко — в качестве дани. Именно так в египетском войске появились длинные ножи, боевые серпы, мечи и кинжалы. Непременной принадлежностью египетского войска были военные значки и знамена. Отдельные подразделения пользовались специальными значками и штандартами. Все они состояли из символических фигур, насаженных на высокий шест, украшенный пучками разноцветных лент.

Боевая колесница фараона выглядела богаче и роскошнее других колесниц (рис. 8, 12). Украшенная яркими аллегорическими изображениями по позолоченному фону, она отличалась великолепной отделкой сбруи и оружия, покоившегося в футлярах. Колесницы тоже попали в Египет из Азии; их устройство было очень простым. Кузов крепили непосредственно на оси, к которой было приделано дышло. Колеса о шести или четырех спицах насаживали на ось с обычной чекой. Колесницу изготавливали из дерева и металла; она была настолько мала, что на ней едва могли поместиться воин и его вооруженный возница.



Рис. 33. Фараон в парадном облачении. *Реконструкция XIX в.*

Египтяне имели и боевой флот. По рисункам трудно определить, были их корабли плоскодонными или килевыми, но украшены некоторые из них были великолепно. Расписные паруса и рубки придавали постройке своеобразный стиль; при этом росписью могли быть покрыты не только борта, но и весла. Роскошнейшие суда фараонов, вероятно, изготавливались египтянами в подражание тирийским судам, славившимся своей роскошью.

В египетском войске использовали сигнальную музыку, скорее всего, это были трубы. У Моисея в книге Чисел (10, 2) говорится о серебряных трубах, служивших для сбора общины или для снятия стана. Среди египетских настенных изображений встречаются ударные инструменты — барабаны и тарелки, но применялись ли они в войске, неизвестно.

Настенные изображения свидетельствуют и о том, что на берегах Нила существовало множество музыкальных инструментов (рис. 27, 34). Одним из наиболее любимых инструментов была арфа. Впоследствии форма выгнутого лука изменилась, число струн увеличилось, а снизу к инструменту стали приделывать пустой ящик для резонанса. Нередко арфы царского оркестра украшали позолотой, чеканкой, живописью. Египтянам был известен и такой бронзовый ударный инструмент, как систр, который они использовали при богослужении.

Долгое время бытовало представление о том, будто египтяне не любили вина и пьянство им было неведомо. Но настенные изображения пьяных людей и сцен уборки винограда говорят об обратном. Греческие писатели свидетельствовали, что египетские вина — лучшие в мире, в особенности тот сорт, который врачи предписывали тяжелобольным.

Насколько у египтян были благоустроены виноградники, можно судить по рисунку, изображающему усадьбу фараона с роскошным садом и виноградником (рис. 35). Виноградник обнесен стеной; с одной стороны к нему примыкает трехэтажное строение, а с другой расположен вход с иероглифической надписью. За оградой разбит роскошный сад с паль-

мовыми и гранатовыми деревьями. Настенное изображение как нельзя лучше характеризует степень комфорта, с которой египтяне умели обставить свое жилище. Превосходный рисунок в красках на цветной вкладке наглядно передает внешний вид египетского жилья за четырнадцать веков до нашей эры.

Домашняя утварь египтян соответствовала уровню их благосостояния: роскошь высших классов резко контрастировала с простотой быта народа. Так, например, в народном быту почти не использовалась мебель. Для сидения простые египтяне предпочитали циновки из тростника.

Постепенно из Передней Азии египтяне позаимствовали стулья, табуреты и кресла, обитые и украшенные с большой роскошью. Не редкостью были столы из мозаики, слоновой кости, мрамора. Спали египтяне на мягких кушетках, подкладывая вместо подушки под голову обтянутые кожей подставки, вроде тех валиков, которые заменяют подушки японкам. Кровать ставили на возвышении в несколько ступеней и снабжали прозрачным пологом от комаров и мошек.

До нас дошло множество разнообразных сундучков, ларчиков, бронзовых зеркал, туалетных принадлежностей, опахал и сосудов самых разнообразных форм. Их ввозили в Египет из Каппадокии и Кипра с тех пор, как в Египте стала процветать морская торговля с соседними странами.



Рис. 34. Египетские музыкантши. *Роспись гробницы Нахта в Фивах*

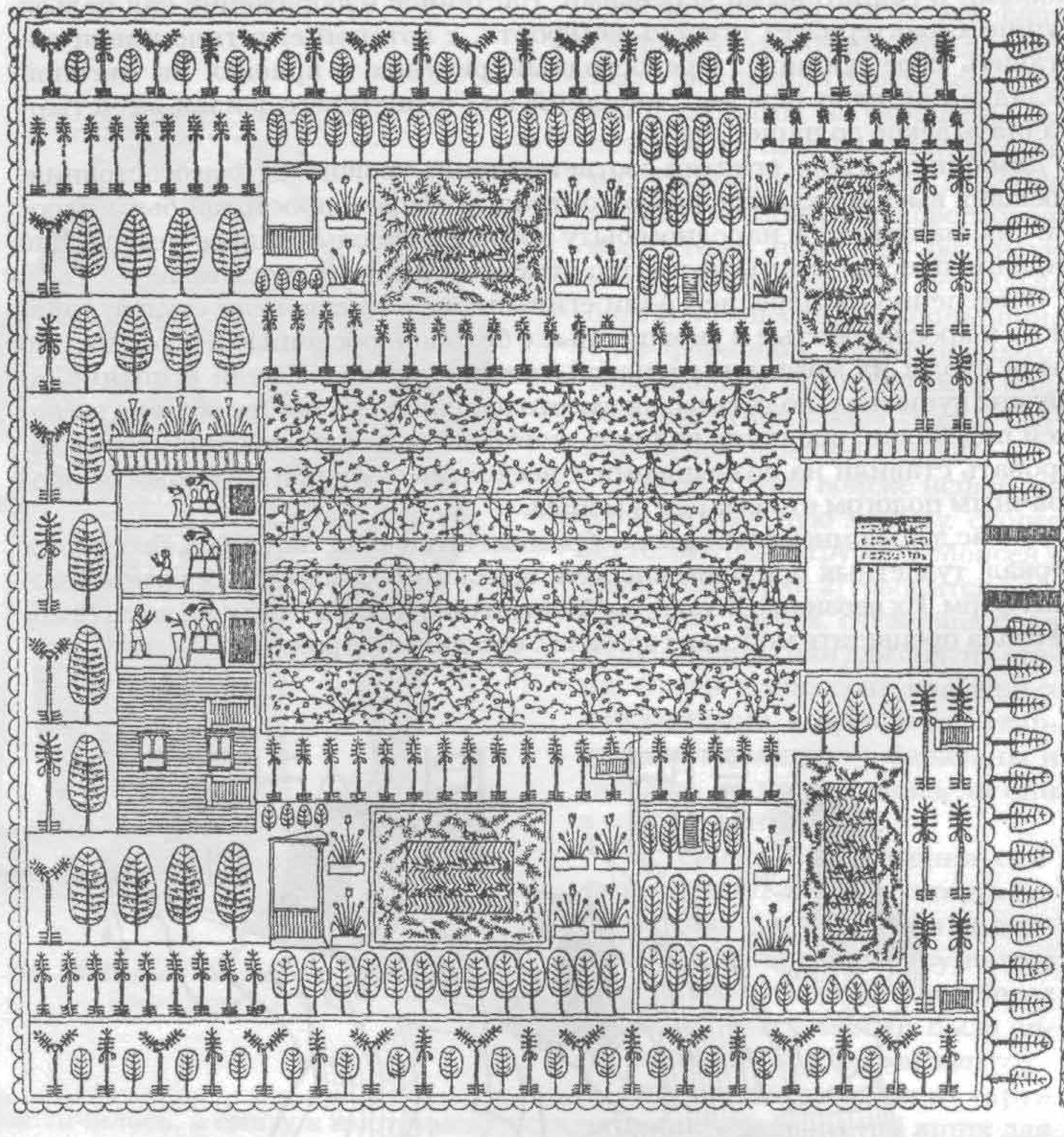


Рис. 35. Усадьба фараона.
По египетскому настенному изображению

Итак, египетское искусство во многих отношениях было доведено до такого совершенства, что, пусть и опосредованно, смогло оказать огромное влияние на европейское искусство. Греки со своим светлым миросозерцанием сумели воспользоваться африканским наследием, приняв его за основу многих своих форм.

В египетском искусстве изумляет терпение мастеров и совершенство технических средств, с помощью которых художники создавали колоссальные изображения богов. Хотя перспективы и светотени они не знали, их художественная самобытность проявилась в удивительном сочетании дополнительных линий при связи голов животных с человеческими формами, и на-

оборот. Изображения Амона с бараньей головой, Пта — в виде жука, Тота — с собачьей мордой показывают значительно развитую фантазию. Даже в небольших работах египтянин возвышался до значительной степени реализма (рис. 36).

Египетская культура повлияла на соседние африканские территории, и больше всего на Нубию и Эфиопию. Хотя эта знаменитая «земля Куш», как она именуется в Библии, усилилась в VIII в. до н. э. настолько, что кушиты завладели Египтом и эфиопские цари основали целую династию на древнем престоле фараонов, но собственного, самобытного ничего не создали. Все нубийские памятники искусства представляют собой только подражание египетским. Культура Египта так прочно укоренилась в Эфиопии, что правление эфиопских царей нисколько не повлияло на обычаи страны. Даже одежда осталась прежней, только стала несколько пышнее, чем в Египте. Следы египетского искусства теряются в Абиссинии. Оторванное от культа, оно сохранило только внешние проявления, лишившись внутреннего содержания.

Египетское влияние сказалось и в еврейском искусстве. Уходя из долины Нила, евреи унесли с собой множество египетских вещей и драгоценностей. Среди египетских настенных изображений часто встречаются жанровые сцены из быта евреев, которые долгое время пребывали в плену у фараонов (рис. 37).



Рис. 36. Царевна Наи. *Дерево. Лувр*



Рис. 37. Еврейский старейшина Абша со своими спутниками, подносящий подарки правителю провинции. *По настенному изображению в гробнице в Бени-Гассане*



Рис. 38. Ассирийские всадники преследуют аравийских кочевников.
По ассирийскому барельефу из Нимруда

ГЛАВА ВТОРАЯ

Передняя Азия

Ассирия.— Вавилон.— Персия

Азиатское искусство носит, в целом, этнографический характер; его основные особенности мало повлияли на европейское искусство, вырабатывавшее формы настолько самостоятельные, что их отдаленное родство с памятниками Центральной Азии выглядит натяжкой. Совсем другое дело — влияние Азии в более поздние века через Африку и мавров на западноевропейское искусство и через народы, населявшие бассейн Каспийского моря, на Восточную Русь.

Пожалуй, самая знаменитая и известная постройка Востока — Вавилонская башня. Она упоминается даже в Священном Писании.

Одиннадцатая глава Моисеевой книги «Бытия» начинается так:

> На всей земле был один язык и одно наречие.
> Двинувшись с Востока, они нашли в земле Севаар равнину и поселились там.
> И сказали друг другу: наделаем кирпичей и обожжем огнем;
> И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести.
> И сказали они: построим себе город и башню, высотою до небес; и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли... (*Быт.*, *11:1–4*).

Башня возбудила ревность Иеговы, осталась из-за этого недостроенной и была названа Вавилоном (Бабелом). Менее древние свидетельства подтверждают существование такой пирамиды, которая называлась капищем Бела или Ваала. Она состояла из восьми ярусов, имела 180 метров ширины

в основании и на столько же поднималась в высоту. Развалины капища видны до сих пор: это остатки действительно гигантской постройки, подобной которой больше не встретить на земном шаре.

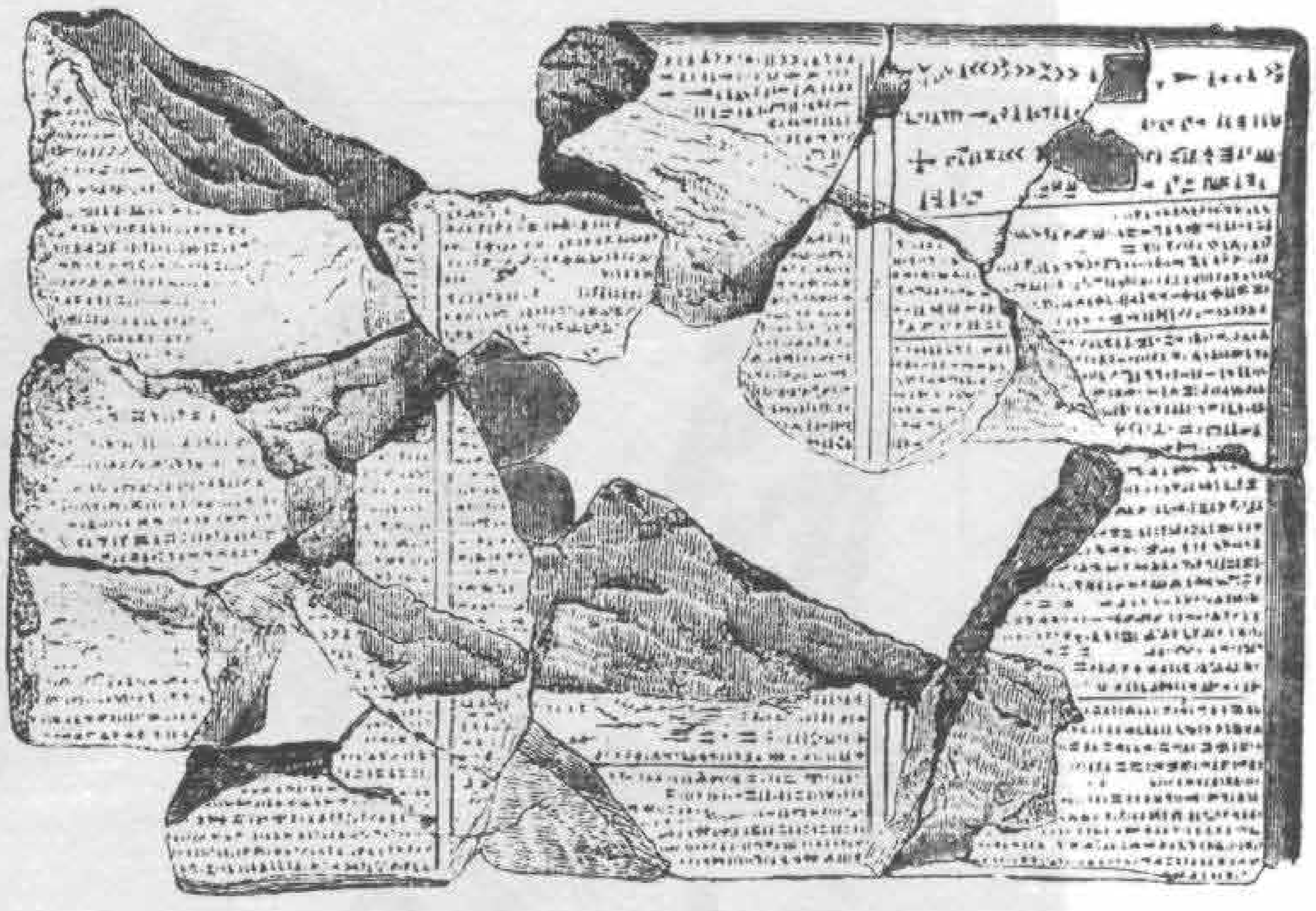


Рис. 39. Глиняная табличка с фрагментами халдейского сказания о Потопе

Месопотамия, или Междуречье, расположенное между Тигром и Евфратом, отчасти похоже по своим природным условиям на Египет: и здесь благосостояние страны полностью зависит от разливов обеих рек. Точно так же природные условия в Междуречье влияли на умственное развитие народов, ускоряя их движение по пути научного и художественного прогресса. Как и в Египте, в этих местах уже за 3000 лет до н. э. расцвела цивилизация: халдеи, или калди, поселившиеся в Междуречье, занимались астрономией, землемерием и инженерным искусством и достигли в этом большого совершенства. В освоении письменности они продвинулись значительно дальше жителей долины Нила: ими были созданы клинообразные буквы, которые стали значительным шагом вперед по сравнению с иероглифами.

Хитро придуманные видоизменения острия копья (клина) передают разнообразные звуки и отдельные слоги. До нас дошло множество глиняных обожженных пластинок, покрытых этими клинообразными письменами. Эти клинообразные надписи, описывая построение храмов и крепостей, содержат и свидетельства о войнах с северными народами — ассирийцами (рис. 39, 40).

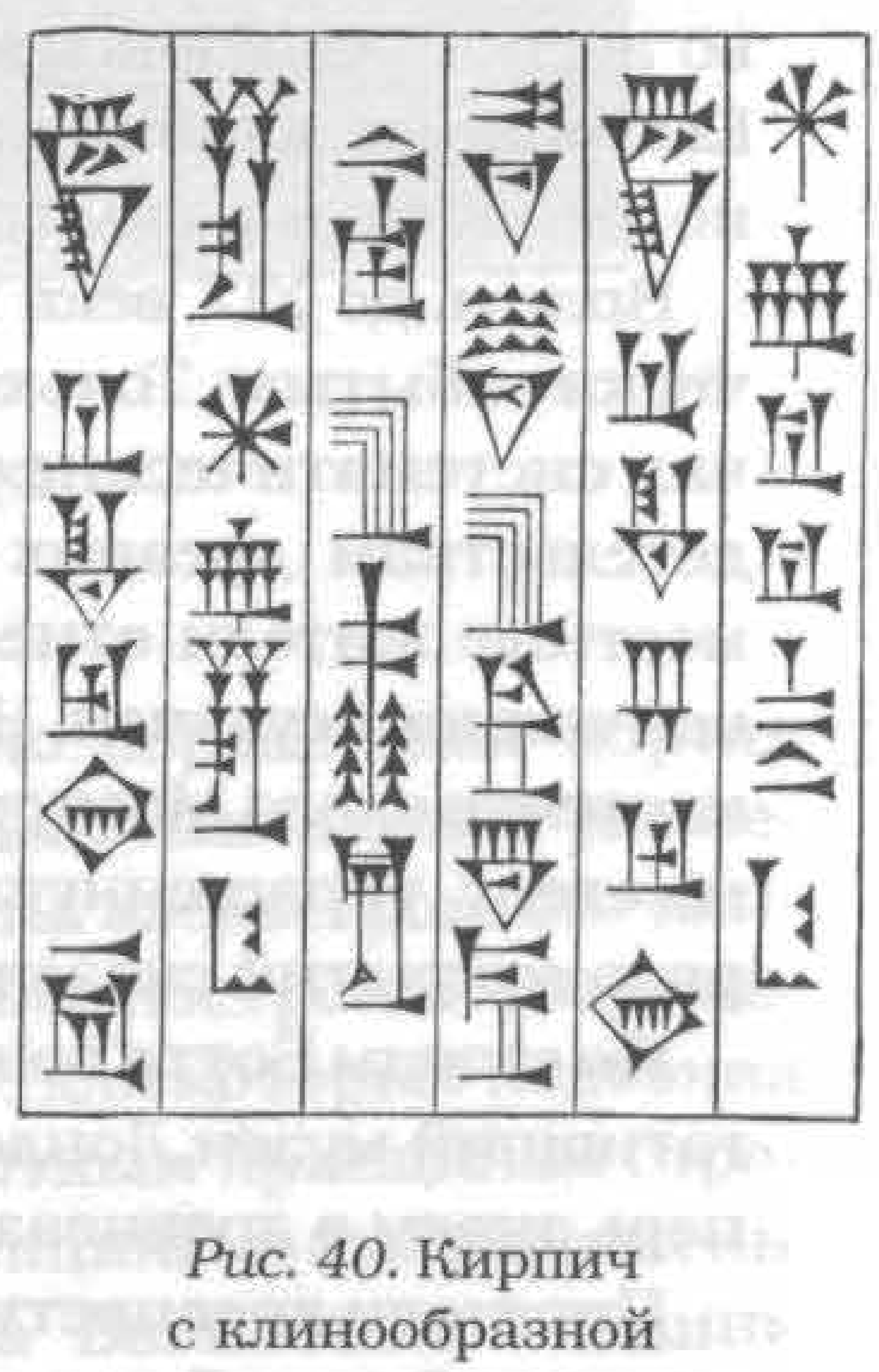


Рис. 40. Кирпич с клинообразной надписью из построек Навуходоносора

Ассирийцы, по мнению историков, были наиболее одаренной нацией среди всех народов Западной Азии. Они воспользовались тысячелетней цивилизацией халдеев, усвоили себе многое из их нравов и религиозных верований,— но проявили при этом больше силы, энергии и таланта. Личная храбрость и физическая сила находились у них на первом плане. В многочисленных войнах они победили соседние народы, а в мирное время укрепляли свой дух тем, что ходили на диких быков и львов один на один (рис. 41).



Рис. 41. Охота на льва. *Барельефы Куюнджика*

Стремление к монументальным постройкам было одной из характерных черт искусства народов Передней Азии. Возможно, источником вдохновения для них послужили колоссальные размеры окружающих гор, долин, рек. Не стесненное узкими рамками ритуальных представлений египтян, искусство ассиро-вавилонской культуры развилось в роскошное, самобытное целое. Его мощное влияние ощущалось не только в искусстве ближайших соседей, но, отчасти, и в памятниках культуры европейских народов.

Вплоть до XIX века искусство ассирийцев и вавилонян оставалось практически забытым. Только в 1842 году Ботта, французский консул в Моссуле, начал систематические раскопки на восточном берегу Тигра, где, согласно свидетельствам древних авторов, должна была находиться Ниневия. Однако местные жители отнеслись к раскопкам крайне враждебно, поэтому они закончились неудачей. Но Ботта не унывал и принялся за раскопки в Хорсабаде — местечке около Моссула. Здесь его ожидал успех: вскоре экспедиция наткнулась на стену, украшенную барельефами; эта находка послужила началом целого ряда открытий сказочных тайн Ниневии.

По стопам Ботта пошел англичанин Лейярд, откопавший целые дворцы и обогативший музеи Лондона нимрудскими древностями,— благодаря ему мы теперь знаем о древнеазийском искусстве не меньше, чем о египетском.

Писатели древности утверждали, что Ниневия имела 84 километра в окружности и была обнесена огромными стенами и башнями. Раскопки подтверждают, что пространство, которое занимал город, действительно было колоссальным. Ниневия располагалась на холмах, которые, группируясь между собой, образовывали естественные границы между частями города. Раскопки

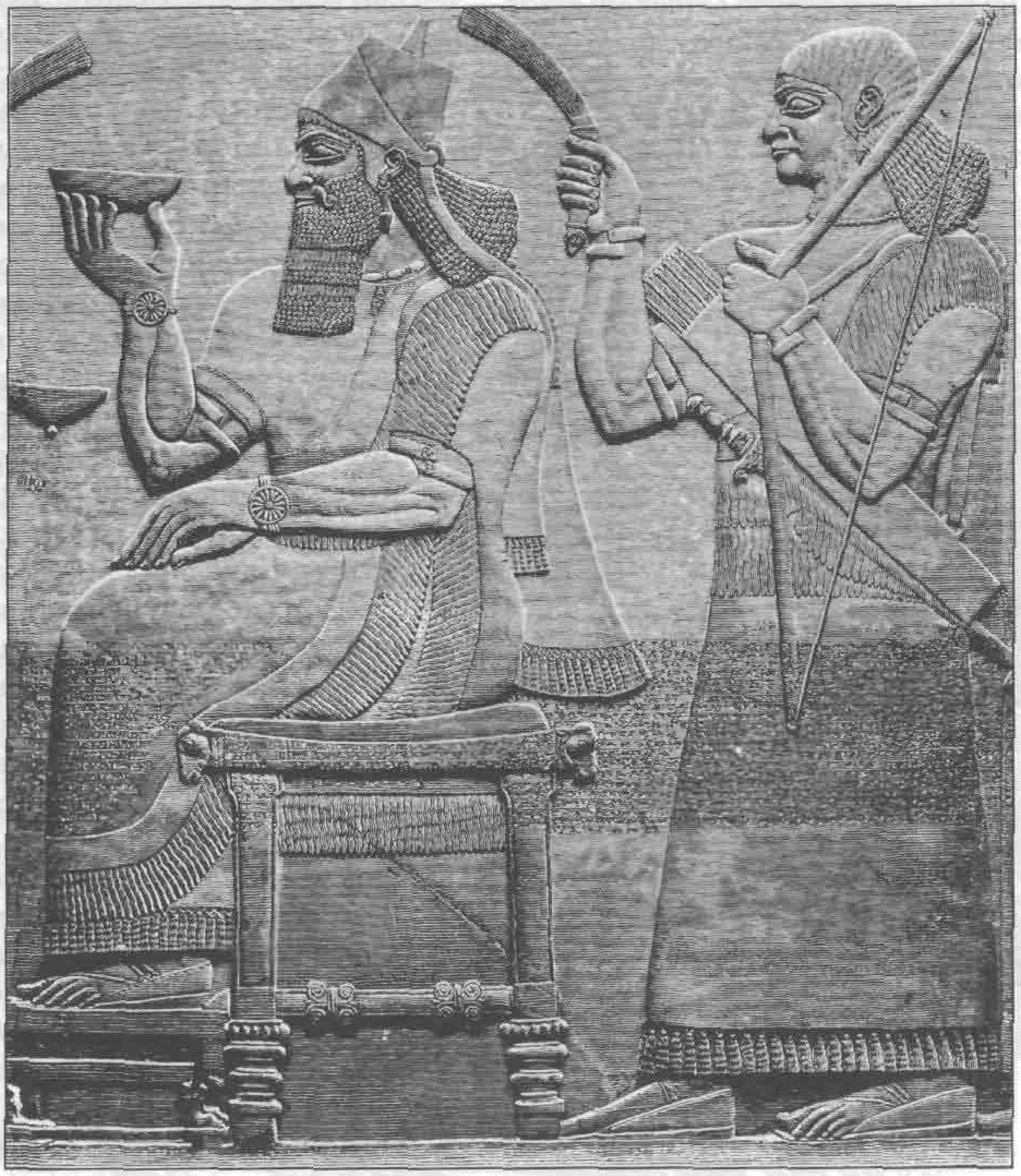


Рис. 43. Ашшурнасирпал на троне.
Ассирийский рельеф из дворца в Кальху

дали нам превосходные образцы скульптур; особенно поразителен портал хорсабадского дворца с четырьмя изображениями крылатых львов с человечьими головами. Все стены дворцов оказались покрыты алебастровыми плитами, которые были сплошь украшены барельефами. Все постройки сооружены уступами; среди них встречаются даже пирамиды, для которых подобная форма считается древнейшей и восходящей к первобытным принципам строительства. Стены дворцов достигали колоссальной толщины и были сложены из кирпича — основного строительного материала Вавилонской башни (рис. 42).

Обратим лишь внимание на характерные элементы ассирийских построек: живопись и скульптуру по алебастровым плитам, а также глазурованный кир-



Рис. 44. Барельеф из Хорсабада

пич. Как и в Египте, искусство служило только для декорации дворца, но религиозные сюжеты в Ассирии и Вавилоне были далеко не столь популярны. Жанровые сцены, в особенности — царский быт (рис. 43), составляют основной предмет изображения в пластике и живописи.

Здесь мы встречаем царские охоты и пиры, всевозможные битвы и поединки (рис. 38), а также небольшое количество мифологических сюжетов. На фигурах лежит азиатский отпечаток известного типа: они приземисты, коренасты и явно свидетельствуют о наклонности к тучности и ожирению (рис. 44). Реализм мускулов в ассирийском изображении развит несравненно сильнее, чем в египетском. Торсу соответствует такая же грузная голова, зобастая, с крупной нижней челюстью, крючковатым носом и маленьким лбом. Волосы убраны в завитки, движения довольно свободны и характерны. Слабее прочего выглядит одежда: она лишена складок, плотно прилегает к телу и словно выделана из толстой грубой кожи.

Лошади представлены слишком условно, хотя от этого недостатка, впрочем, впоследствии не мог отделаться и классический мир,— но зато дикие звери, особенно львы и ослы,— превосходны (рис. 38, 41, 45). На рельефе, найденном в северо-западном нимрудском дворце, превосходно воссоздано движение льва, в которого царь прицелился из лука. Здесь уже определенно чувствуется вдохновение.

Если в Египте впервые возник живописный стиль, то в Ассирии впервые засверкала жизнь в изображениях видимой природы. Совершенно фантастические фигуры — человеческие головы со звериным туловищем или птичьи головы с человеческим торсом — на ассирийских изображениях производят гораздо более сильное впечатление, чем на египетских. Оригинальность некоторых изображений чудовищ граничит с истинным мастерством. В Лувре есть талисман в виде бронзового чудовища с собачьим туловищем, птичьими ногами, хвостом скорпиона, человеческим черепом, с козьими рогами и четырьмя фантастическими крыльями.

Ассирийские крылатые львы и быки — тоже шедевры своего рода. На сильно пострадавших от времени глазурованных (кафельных) кирпичах можно проследить излюбленные изображения ассирийцев: лев, смоковница, гриф и плуг. Раскраска плиток тоже производит сильное впечатление: деревья ярко-изумрудного цвета, фон ярко-голубой, фигуры — желтые. На рис. 46 представлено одно из изображений по глазури.

Древнейшим памятником Ассирии считают львов, найденных на берегах Хабура у Артабана, затем идут нимрудские и хорсабадские скульптуры. Позднейшая эпоха представлена дворцом в Куюнджи с рельефами по алебастру эпохи VIII — VII вв. до н. э.

Когда Ниневия пала, ее место занял Вавилон, центр науки и просвещения Средней Азии, полный сказочного великолепия. Колоссальный, как и его могучая предшественница, он имел в наружной стене сто бронзовых ворот, не считая отдельного ограждения городской цитадели.

Капище Бела стояло посреди огромного двора, куда можно было попасть тоже через бронзовые ворота. Святилище состояло из громадной уступчатой пирамиды, в нижней части которой был расположен храм с золотым идолом, троном и жертвенником. Наверху находился другой храм, тоже полный золотой утвари.

Золотые идолы, вероятно, были изготовлены не из чистого золота, а лишь имели золотую оболочку. Стены Вавилона имели 66 километров окружности, а толщина их была такова, что по ним свободно проезжало шесть колесниц в ряд. На 30 ки-



Рис. 45. Царская охота на львов

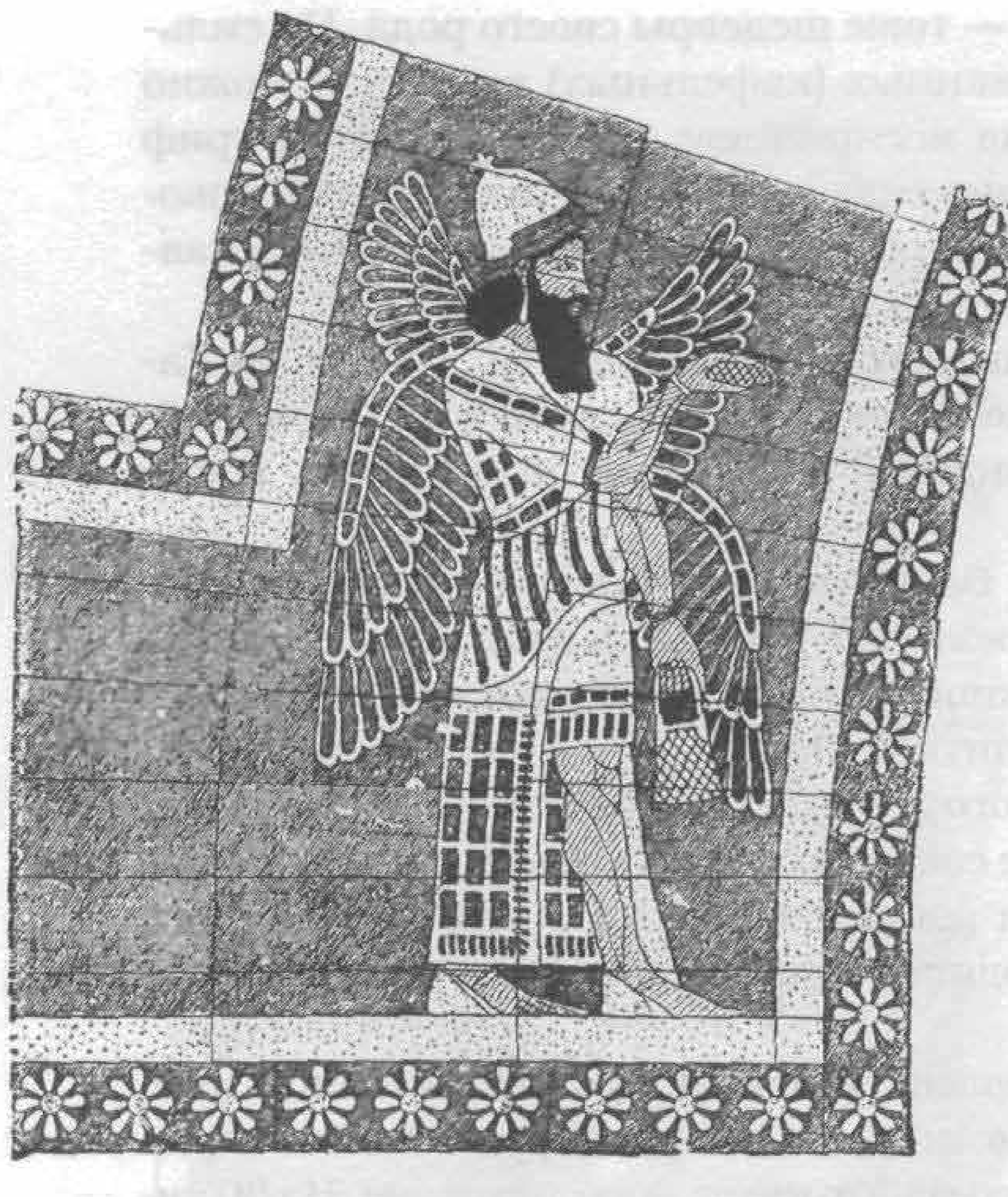


Рис. 46. Изразцовый рельеф

лометров по обоим берегам Евфрата простиралась набережная, соединенная с городом каменным мостом. Городскую стену защищали 250 боевых башен.

Ассирийская одежда не могла, подобно египетской, ограничиться лоскутком материи, обернутым вокруг бедер. Климат Ассирии потребовал длинной, до пят, рубахи, иногда укороченной до колен и подвязанной поясом. Верхнее платье носили только привилегированные классы,— впрочем, впоследствии это различие сгладилось. Мужской и женский костюм мало чем отличались, что не удивительно, учитывая традиционно рабское положение женщины на Востоке.

В Египте женщины, наоборот, занимали ведущее место в обществе, поэтому мужской египетский костюм стал отчасти походить на женский. Зато сами азиатские материи были порою великолепны: Азия издревле славилась выделкой тканей, особенно цветных и узорчатых. Общитые кистями и тяжелой бахромой, с широкими каймами, разукрашенными арабесками, они сверкали великолепной пестротой Востока.



Рис. 47. Крылатые львы из Хорсабада



Рис. 48. Ассирийский царь в полном облачении

Строгий придворный этикет перешел в позднейшее время в невероятную, освященную законом роскошь. Пурпурные одежды придворных, опахала, блестящее оружие, зонтики — все это походило на ходячий музей драгоценностей. Сам царь являлся перед подданными в белом клобуке с диадемой в нижней части и фиолетовыми лентами, спускавшимися за спину. В руке он держал вызолоченный царский посох. Так как царь одновременно занимал должность жреца, то на его одежде иногда появлялось изображение звезд и созвездий, служивших предметом поклонения ассирийцев (рис. 48 — 50).

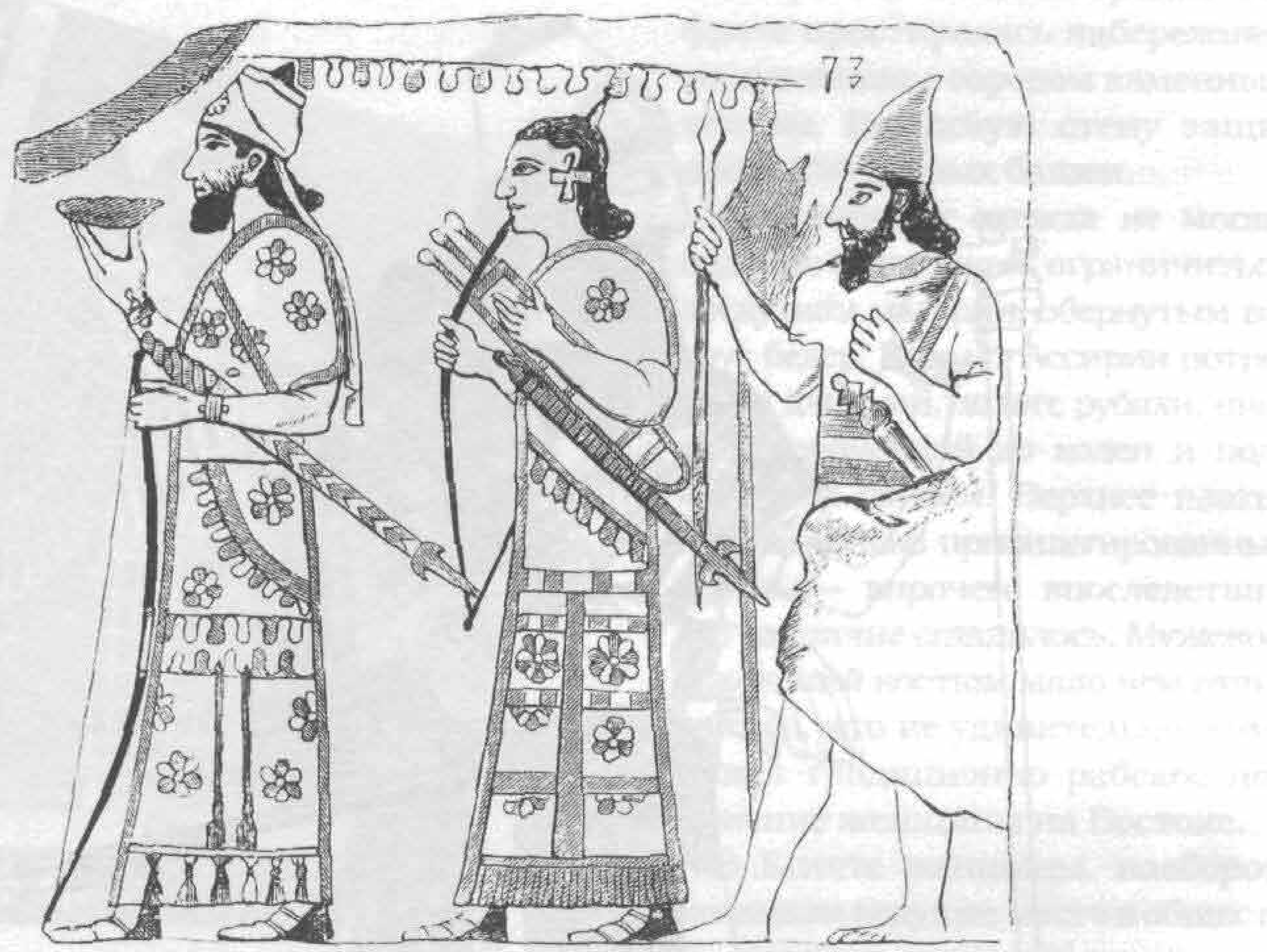


Рис. 49. Фрагмент ассирийской живописи на кирпичах.
Барельеф из Нимруда

Азия славилась также своим оружием и превосходной сталью. Щиты, луки, мечи работы азиатских мастеров-оружейников расходились по всему свету. Особенное уважение азиаты питали к кинжалу, носить который имел право каждый гражданин в знак своего благородного происхождения. Их рукояти со звериными головами были порою необыкновенно изящны. Немудрено, что



Рис. 50. Возвращение ассирийских войск после победы.
Барельеф из Ниневии

войско ассирийцев было превосходно вооружено копьями, топорами, панцирями и управлялось при помощи трубных сигналов; при колесницах полководцев развевались яркие знамена (рис. 51, 52). На некоторых изображениях видны даже воины в кольчужных панталонах и конусообразных шлемах с затылочными сетками. Зато с пленными победители обращались с истинно восточной жестокостью. Самым легким наказанием было обращение побежденных в евнухов; затем шло выкалывание глаз, сажание на кол и пр.



Рис. 51. Ассирийское войско. *По барельефному изображению*

Частные жилища ассирийцев очень походили на египетские: те же плоские крыши, открытые галереи и простота архитектурных решений. В деталях



Рис. 52. Осада города. *Барельеф из Ниневии*



Рис. 53. Бой царя с Ариманом. *По барельефу из Персеполя*

можно обнаружить некоторую новизну, например, своеобразием отличаются капители колонн. Именно здесь впервые появилась *волюта* (завиток капители), которая впоследствии заняла такое важное место в ионическом ордере. В орнаменте также заметны оригинальность и самобытность, которые сильнее всего проявились при отделке дворцовых зданий. Комнаты ассирийцы закрывали превосходными коврами, которые заменяли и циновку, и обои, и входную дверь, и даже перегородку.

В период наивысшего расцвета ассиро-вавилонской роскоши дворцы правителей разрослись до небывалых размеров. Царь Навуходоносор построил для своей скучающей супруги-мидянки террасные сады, которые в общей сложности занимали 15 тысяч квадратных метров. Эти сады поднимались выше дворцовых башен и напоминали царице ее гористую родину; впоследствии они получили известность в древности как «висячие сады Семирамиды» и считались одним из семи чудес света.

Каждая платформа террасы была сложена из кирпича; ее подпирали массивные каменные опоры. На кирпичах были настланы каменные плиты, потом толстые слои гипса, тростника и асфальта, прикрытые от сырости толстыми свинцовыми листами. На эти листы был насыпан такой слой земли, что на ней свободно могли пускать корни вековые деревья. Все это чудо искусства орошалось при помощи насосов, которые поднимали воду из Евфрата в бассейн, расположенный на верхней террасе.

После временного появления в Средней Азии мидийцев, попытавшихся объединить под своим владычеством все со-



Рис. 54. Гробница Кира

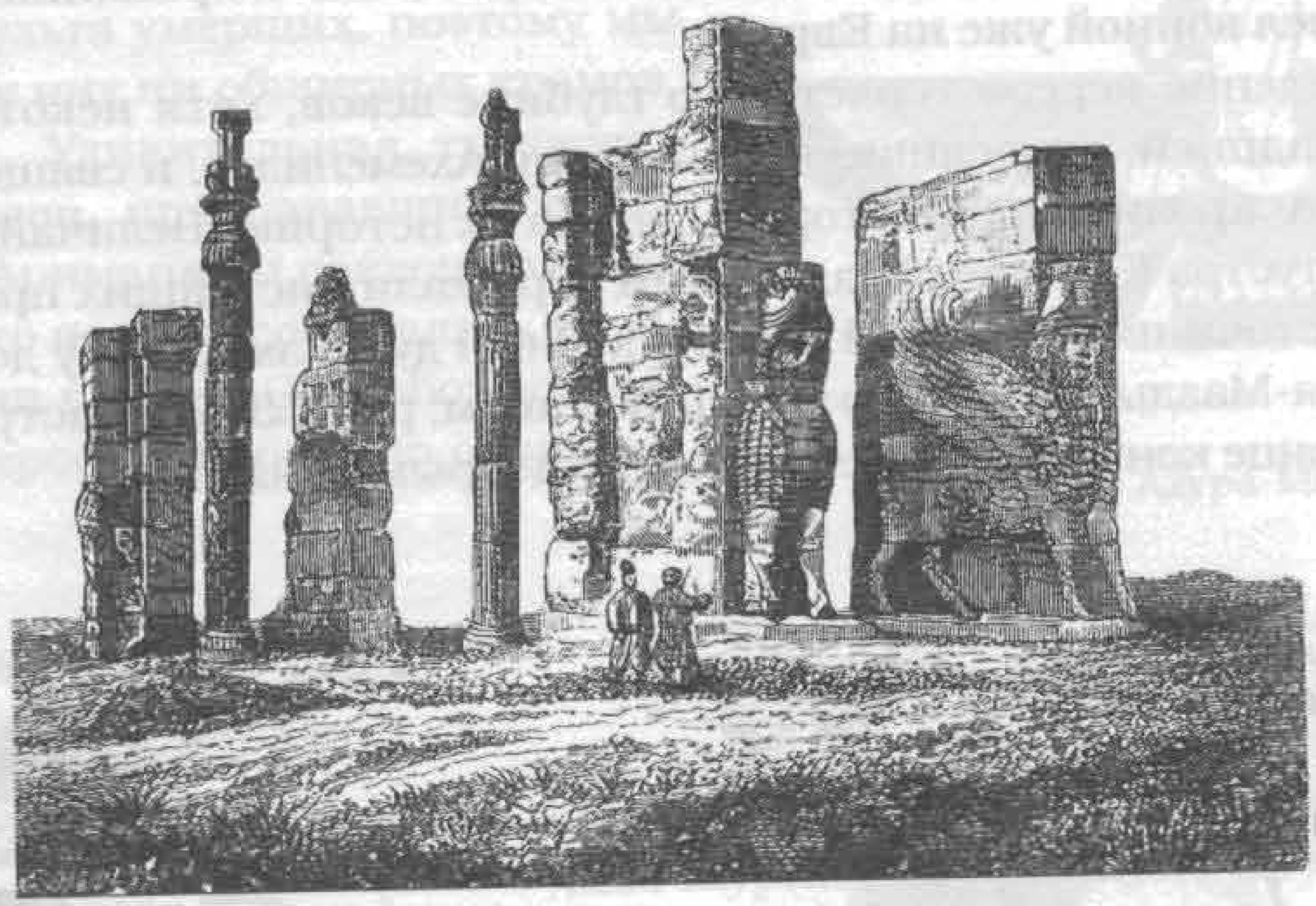


Рис. 55. Персеполь. Пропилеи Ксеркса

седние народы, на исторической сцене появилась новая могучая монархия — персы. Суровые, не отличавшиеся изнеженностью воспитанники пустынной, скалистой страны, оказались «свежим» народом, полным сил и самосознания. Блистательный полководец Куруш (Кир), свергнув мидийское иго и завоевав

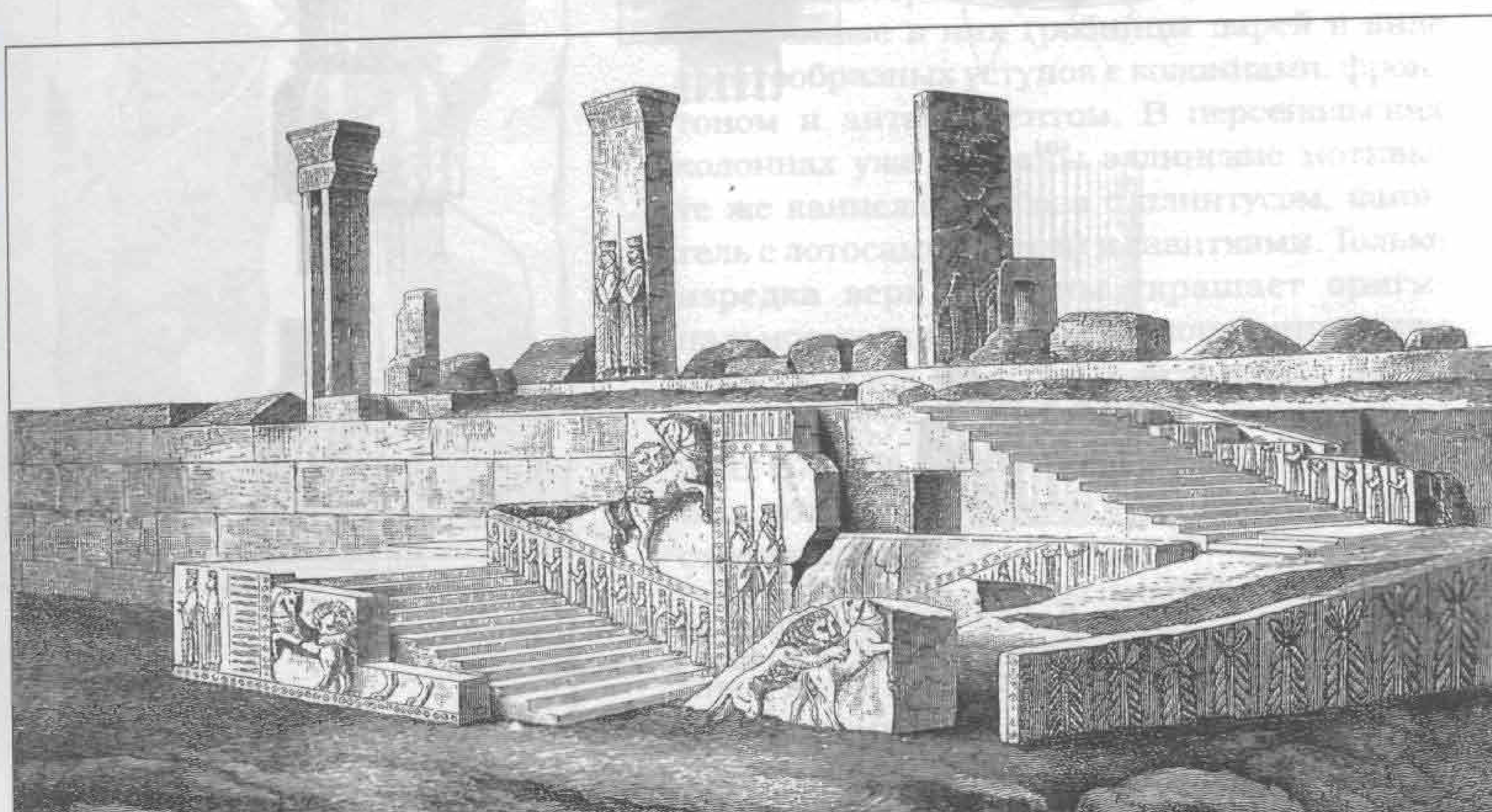


Рис. 56. Руины дворца в Персеполе

Вавилон, распространил свою монархию до берегов Каспийского моря. Камбиз и Дарий укрепили величие молодого престола, а преемник последнего, Ксеркс, пошел войной уже на Европу.

Происхождение персов теряется во глубине веков, хотя некоторые сохранившиеся надписи, относящиеся к династии Ахеменидов, и священные книги «Зенд- Авеста» проливают некоторый свет на их историю. Величайший законодатель Заратустра (Зороастр) дал персам скрижали чистейших правил жизни, установив источником мировой борьбы вечный дуализм: борьбу добра (Ормузда, или Ахура-Мазды; рис. 60) со злом (Ариманом; рис. 53). Зороастр обещал людям, что в конце концов зло будет покорено добрым началом.

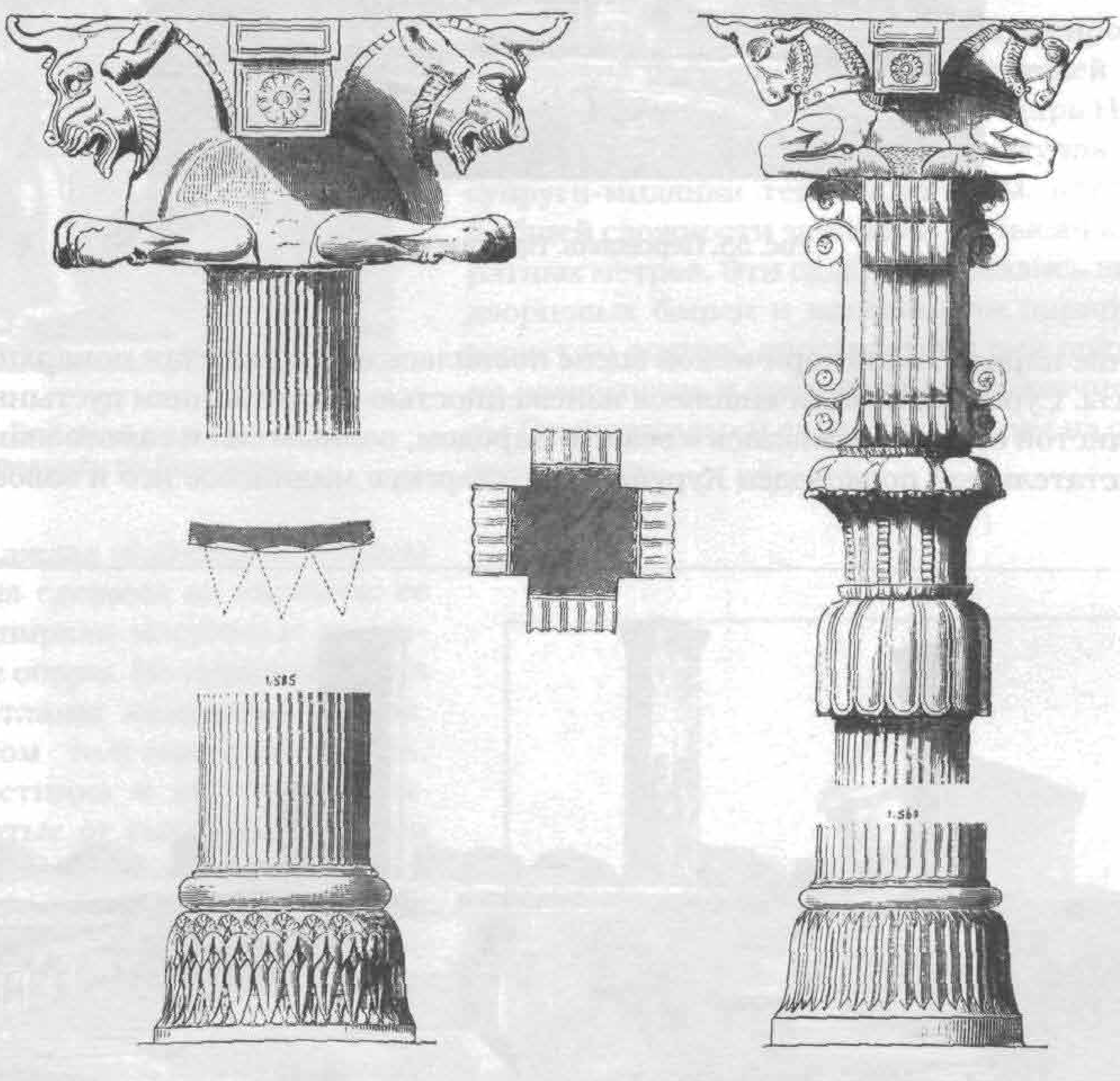


Рис. 57—59. Колонны из дворца в Персеполе с капителями из бычьих и конских голов

Религия Зороастра не допускала ни изображений божества, ни храмов. Единственным очищающим элементом был священный огонь, которому и поклонялись. Поэтому у персов не встречается священных изображений и все искусство сводится к прославлению подвигов царей и героев (рис. 62).

Персидское искусство строго группировалось вокруг двух тем: царской власти и культа умерших, поэтому мы не найдем у них ни обширных храмов, ни идолов. Удивительная трезвость мысли персов, признававших борьбу Ормузда с Ариманом и поклонявшихся огню, как-то не согласовывалась с изображениями идолов. Они обожествляли своих героев и царей, но отрицали истуканов.



Рис. 60. Ахура-Мазда (Ормузд)



Рис. 61. Персидский царь. *Рельеф из Мургаба*

Древнейший памятник, дошедший до нас,— это Пассаргады, древняя столица персидских царей. Там, по соседству с нынешним Мургабом, находится уступчатая пирамида с небольшим храмом наверху; обычно ее называют гробницей Кира (рис. 54). Весь храм и ограда вокруг него несут на себе несомненный отпечаток эллинского влияния, особенно в мотивах колонн с каннелюрами (т. е. желобками). Маленький храм представляет собой усыпальницу, в которой, правда, отсутствует саркофаг.

Более интересны скалы Персеполя и расположенные в них гробницы царей в виде крестообразных уступов с колоннами, фронтоном и антаблементом. В персепольских колоннах уже заметны эллинские мотивы: те же каннелюры, база с плинтусом, капитель с лотосами, бусами и завитками. Только изредка верх колонны украшает оригинальное соединение двух лошадиных или бычьих голов, и в базе, в отличие от ионической, отсутствует вогнутое кольцо (*spira*) (рис. 57—59). Связь некоторых архитектурных мотивов капителей с египетским искусством несомненна.

Основные развалины персепольских построек не могут дать нам полного представления о цели, для которой эти постройки были в свое время возведены. Жилых помещений нигде не видно, но всюду есть комнаты непонятного назначения, возможно, это место приема податей и дани (рис. 55, 56). В порталах заметно египетское влияние, но азиат-

ская капитель колонны свидетельствует о самобытных традициях, колыбелью которых была именно долина Нила. Это уже упоминавшиеся двойные головы, глядящие врозь, которые представляют собой удивительно смелую архитектурную деталь и одновременно — превосходное гнездо для балки.

Частные жилища нынешних жителей Ирана до того просты и так напоминают своими тонкими колоннами и цветными занавесами походные шатры, что можно без особого труда представить себе точно такие же «хоромы» и в эпоху персидского могущества.

Дворцы персидских властителей, наоборот, поражали своей роскошью (рис. 56). Достаточно сказать, что здание опоясывало несколько рядов разноуровневых стен, поэтому из-за одного ряда зубцов уступом выглядывал другой, третий и т. д., причем каждый из них был раскрашен в особый цвет. Таким образом, дворцовые стены выглядели как пестрый пояс семи цветов: белого, черного, пурпурного, голубого, красного, серебряного и самого последнего, внутреннего — золотого. Сам дворец строили из кипариса и кедра, покрывая дерево золочеными листами,— даже крыша дворца была вызолочена.

Барельефные изображения прославляли царские подвиги. Приемные залы были разукрашены сценами придворных церемониалов, картинами приношения даров и другими подобными сюжетами. Если в манере художественного изображения чувствуется ассирийское влияние, то сами фигуры выглядят все-таки свободнее и роскошнее. Профиль плеча схвачен удачнее, под складками чувствуется тело, которое само по себе тоньше и стройнее, чем на ассирийских изображениях. Как и их предшественники, персы с исключительным искусством изображали животных, в особенности фантастических (рис. 47, 64); излюбленной темой у персидских художников был бой льва с единорогом.

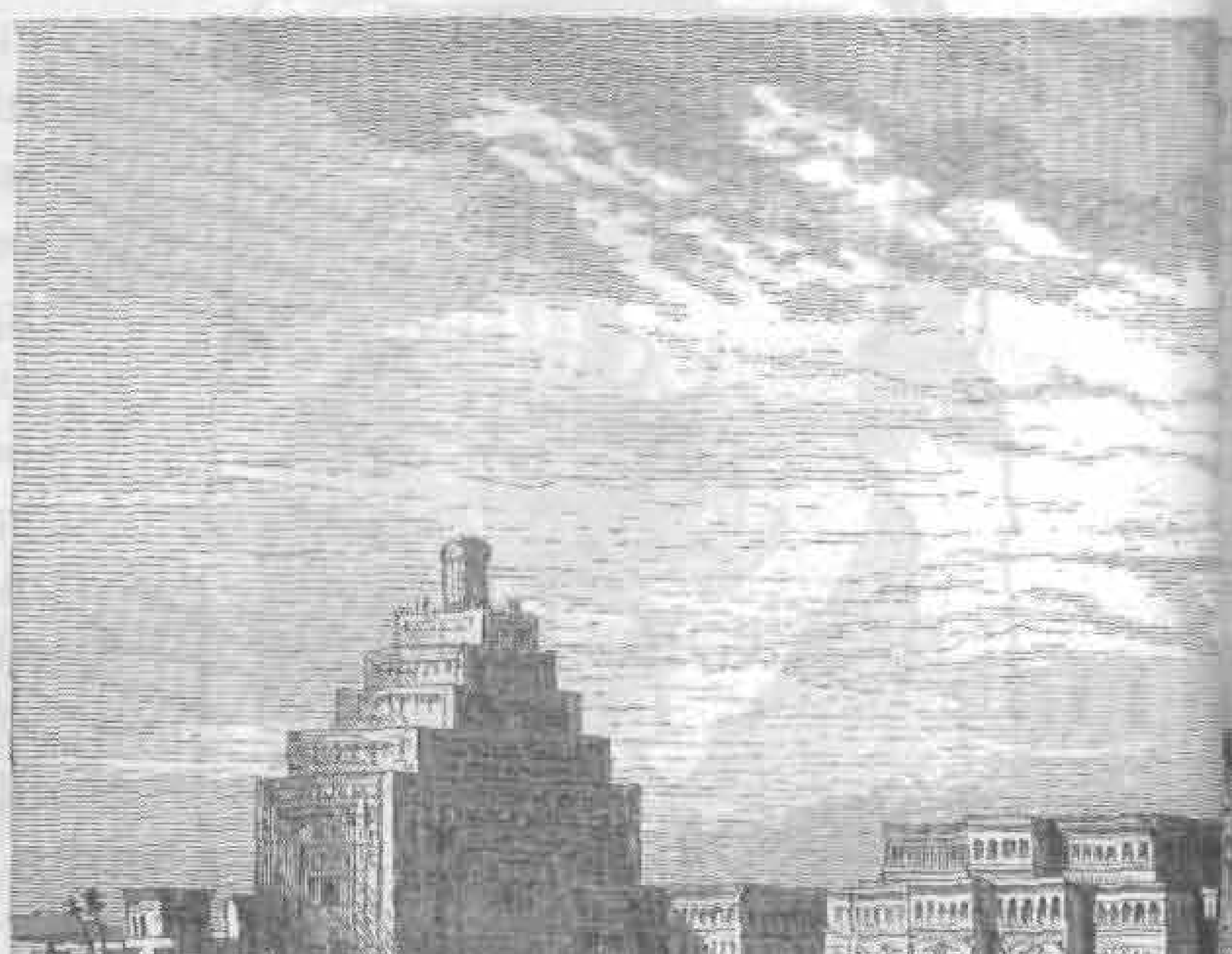
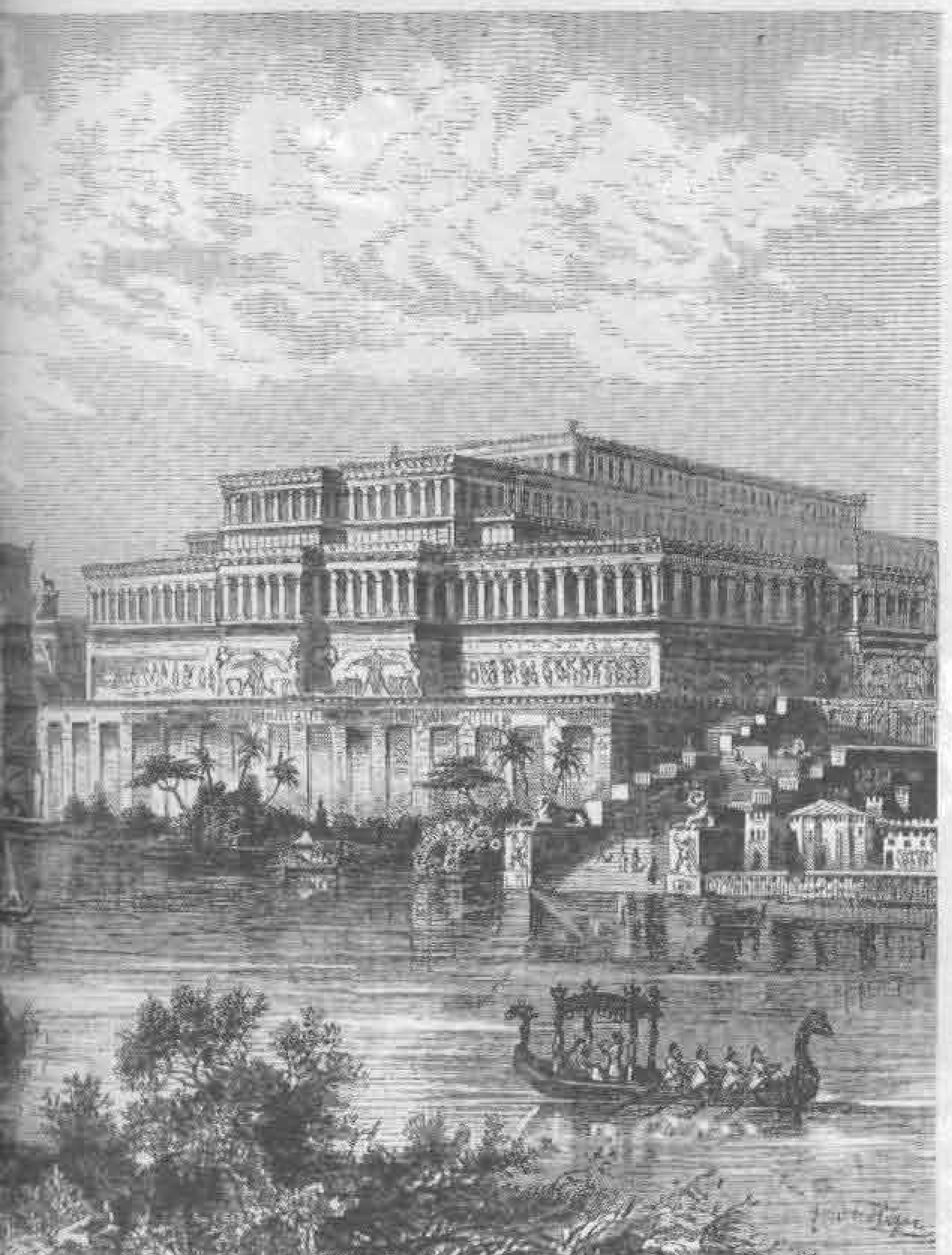


Рис. 42. Дворец ас
Рест

По мере развития роскоши при царях, переезжавших на лето из жарких Суз в прохладную Экбатану, придворная жизнь достигла того же великолепия, с которым она процветала в Вавилоне. В книге «Эсфирь» рисуется прекрасная картина пира, который задавал жителям Артаксеркс.

«В третий год своего царствования он сделал пир для всех своих вельмож и придворных, для главных начальников персидских и мидийских войск и для правителей областей — показывая великие богатства своего царства и дивный блеск своего величия в течение многих дней: ста восьмидесяти дней.

Когда же эти дни миновали, царь устроил пир для народа своего, находившегося в престольных Сузах,— от большого до малого, пир семидневный на садовом дворе дома царского. Белые, бумажные и яхонтового цвета шерстяные ткани, прикрепленные виссонными и пурпурными шнурами, висели на серебряных кольцах и мраморных столбах. Золотые и серебряные ложи были на помосте, устланном камнями зеленого цвета, и мрамором, и перламутром, и камнями черного цвета. Напитки были в золотых сосудах и сосудах разнообразных, ценою в тридцать тысяч талантов, и вина царского было множество по богатству царя...»



...их царей в Ниневии.
...Лейярда

Из этого описания видно, до каких размеров доходила придворная роскошь. Мидийско-персидские костюмы — длинные, широкие, скрывавшие недостатки роста, тканные из шерсти и шелка, с систематически проработанными складками — блистали роскошными яркими цветами. Необходимую принадлежность облачения составляли золотые цепи, браслеты, мидийские ботинки, зонтики, веера.

Александр Македонский, пораженный блеском царских одежд, променял свой простой греческий костюм на пурпурные мантии и высокие тиары персов. Цари носили бережно завитую длинную бороду, которую иногда прятали в особый футляр. Они также чернили брови, румянились, носили накладные бороды и парики (*рис. 61, 63*).

В целом у персов отсутствовали храмы и капища, и только у поздних авторов, таких, как Страбон и Павсаний, встречаются упоминания о святилищах, где горел неугасимый огонь. Поскольку жертвы у персов было принято приносить непосредственно под открытым небом, это привело к образованию корпорации магов. Занимая ближайшие к царю должности, эти жрецы огня и солнца при обычных жертвоприношениях управляли и самим властителем. Они составляли государственный совет и верховный суд, а также сами готовили ученых отправителей культа для



Рис. 62. Эламский гвардеец царя Артаксеркса II. *Изразцовый рельеф из дворца в Сузах*



Рис. 63. Парадный выход персидского царя. *По барельефу*

всей Персии. При жертвоприношениях маги завязывали рот, чтобы нечистым дыханием не осквернить божества; впрочем, у персов было принято прикрывать рот и при разговоре с царем.

Жен в Персии содержали в гаремах, женское изображение на картинах считалось неприличным. Однако нравственные основания семейной жизни они ценили очень высоко. Браки у персов считались религиозной обязанностью, а предающийся разврату считался слугой сатаны. Закон был всегда на стороне женатого, а не холостого, на стороне многосемейного, а не бездетного. Суще-

ствовала также особая молитва о ниспослании добрых мужей стареющим девам. До пятнадцати лет замуж выходить не разрешалось. Юноши с 15-ти лет, то есть со дня совершеннолетия, носили пояс из верблюжьих волос, какой и теперь можно встретить у последователей религии Зороастра: это был символ возмужалости и гражданственности. Умерший у персов считался нечистым, а так как стихии — огонь, вода и земля — были проявлениями божества, то тело не могло быть ни зарыто в землю, ни сожжено, ни брошено в реку: его клали в открытом поле среди камней на съедение животным.

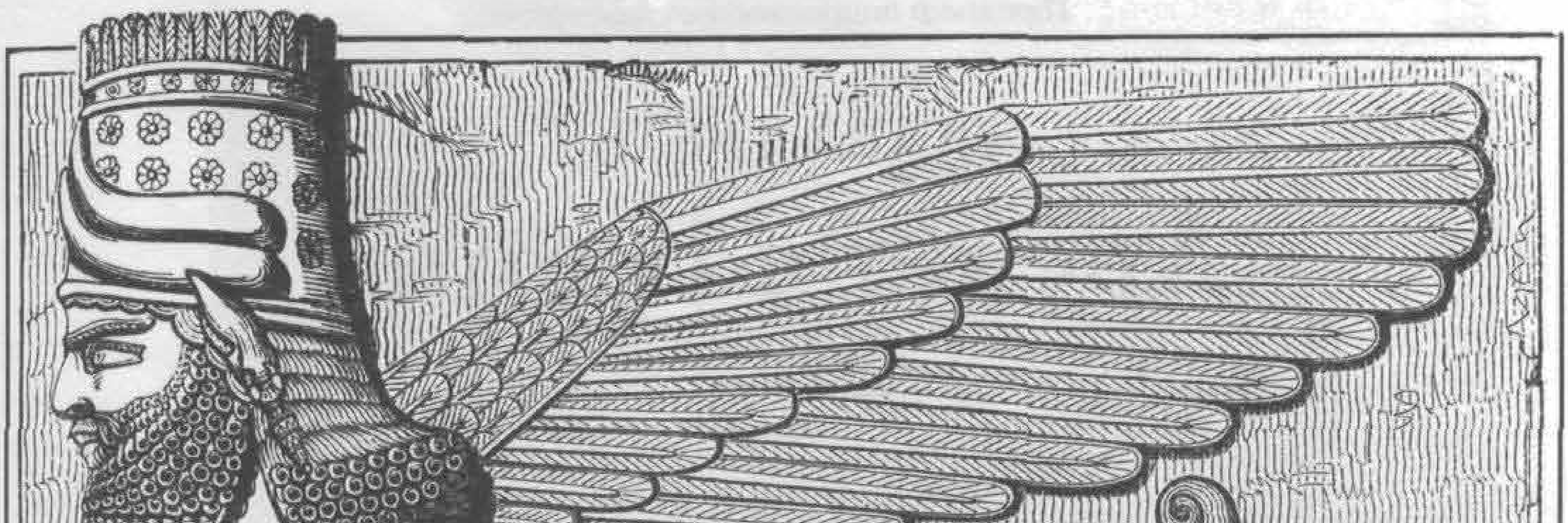


Рис. 64. Гений-хранитель Шеду.
Барельеф из дворца Саргона II в Дур-Шаррукине

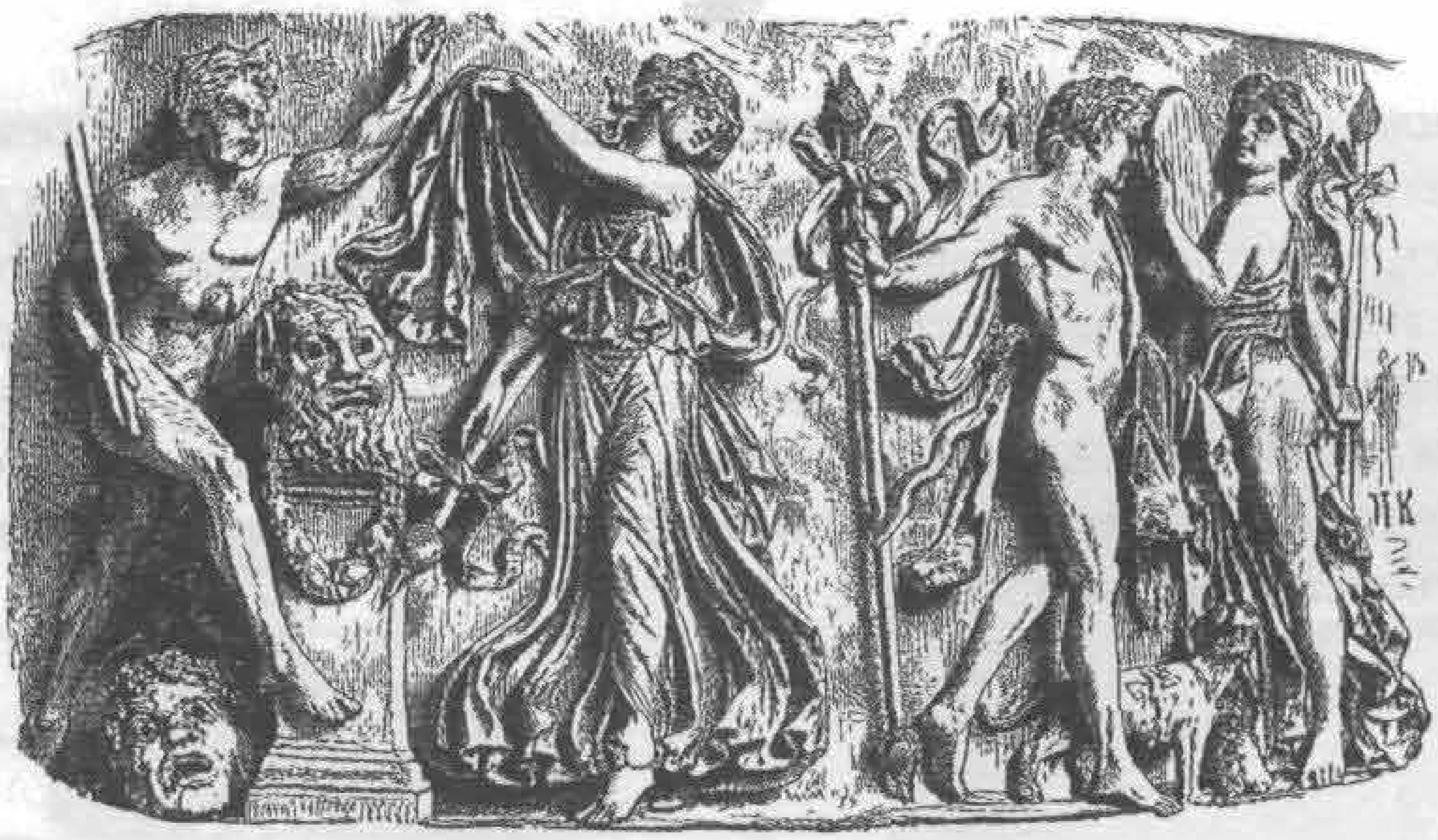


Рис. 65. Праздник Диониса.
Горельеф аттического саркофага

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
Древняя Греция

В древнейшие времена Грецию заселили выходцы из Азии. Они прибывали двумя путями: через Мраморное море — с северо-востока, и через бесчисленные острова, лежащие на юго-восток от Эллады. Переселенцы принадлежали к арийскому племени и называли себя эллинами. Здесь они встретили первобытное племя пеласгов, о которых в истории сохранились самые неясные сведения. Пеласги были побеждены эллинами, и вскоре их племя исчезло. Более серьезный отпор эллины получили от финикийских колоний, которые впоследствии оказали на них огромное культурное влияние. От финикиян эллины переняли письменность — звуковое письмо и алфавит. В мифологии греков есть много финикийских мифов и обрядов. Некоторые греческие божества на самом деле финикийского происхождения, как, например, Астарта, которая у эллинов превратилась в Афродиту.

Роскошные пастбища Арголиды и Аркадии стали для переселенцев новым гостеприимным домом. Позднее здесь зародились и окрепли мощные племенные союзы, которые стали обращать внимание на территории соседей. В сказаниях говорится о походе против Фив и о плавании аргонавтов к берегам далекой Колхиды. Троянская война вынудила цвет греческой молодежи отправиться в Малую Азию; под стенами Илиона и погибли храбрейшие из них. Азиатская изнеженность серьезно повлияла на нравственные принципы ахейцев и эолийцев; возвратившись домой, они утратили

прежнюю крепость духа. У них не хватило сил противостоять суровым закаленным дорийцам. Так на развалинах одного племени основывало свою цивилизацию другое.

Вместе с ростом политического влияния развивалось и искусство. Все достижения зодчества и скульптуры на Востоке и в Египте оказались только подготовкой к их пышному расцвету на северных берегах Средиземного моря, сперва в Элладе, а затем в Риме. Двигаясь с юго-востока, через острова, очищаясь и созревая, искусство нашло в жителях Греции столь отзывчивую природу, такую мощную ширь и такие благоприятные условия, что, воплотившись в великолепные пластические формы, оно стало образцом для подражания всех прочих стран и веков.

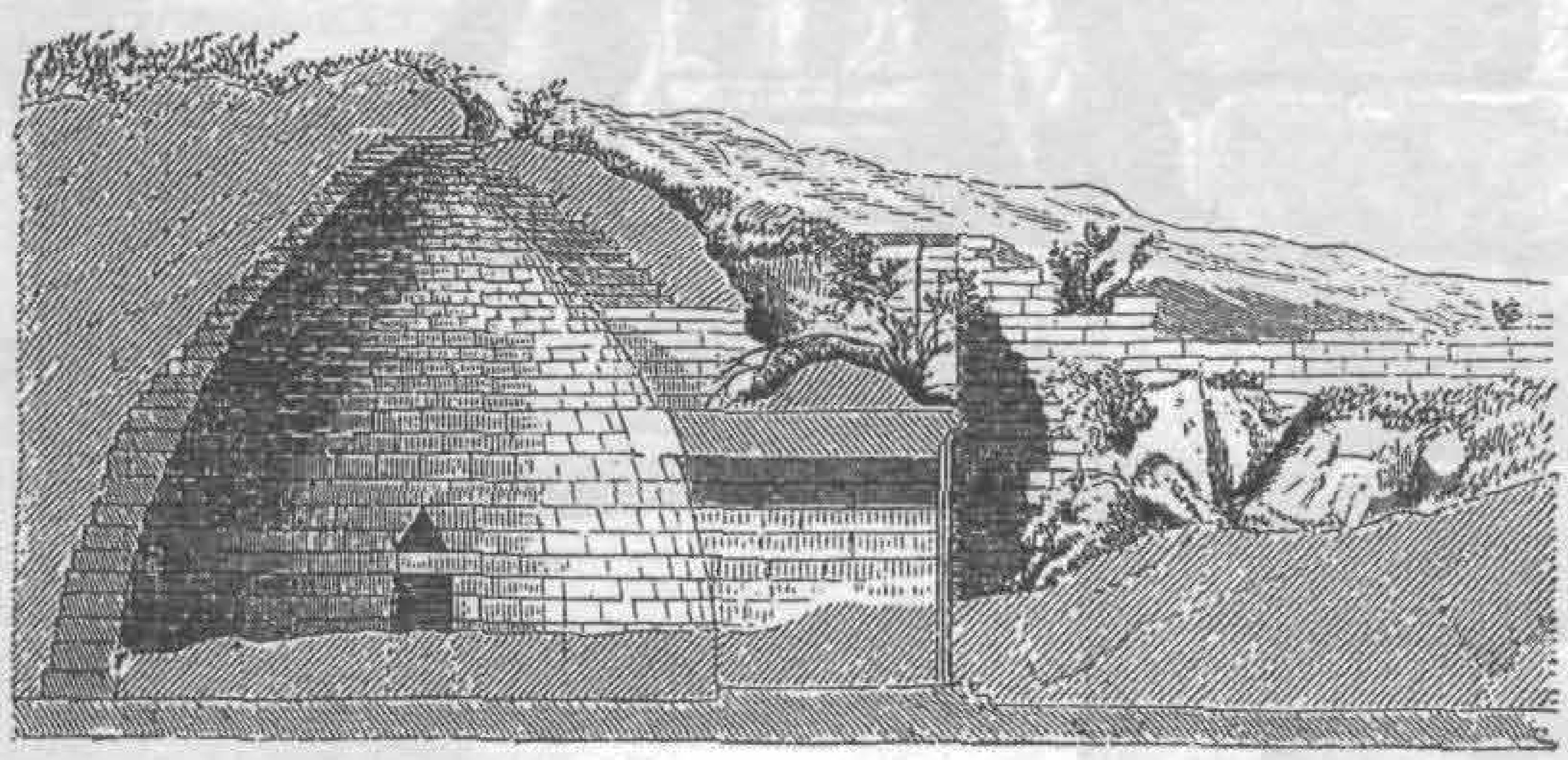


Рис. 66. Сокровищница Атрея в Микенах

До нашего времени сохранилось немного памятников первоначального периода зодчества эллинов. Уцелели так называемые циклопические стены, сложенные из неправильных многоугольных камней, ничего общего не имеющие с позднейшими постройками греков. Гораздо искуснее сделаны так называемые «львиные ворота» в Микенах. Этот вход в город украшен оригинальным порталом (рис. 67). Над дверью, на темно-зеленом мраморном постаменте, укреплено рельефное изображение герба в виде двух львов, поставленных симметрично у небольшой колонны. Контуры львов грациозны и легки.

Другие уцелевшие постройки — подземные сокровищницы, вероятно, служившие и гробницами царей. Одно такое сооружение находится близ Микен — это так называемая сокровищница Атрея (рис. 66). Она представляет собой круглую комнату со стенами, сходящимися наверху в одной точке куполообразного свода, конструкция которого, скорее всего, египетского происхождения. Камни укладывали с уступом, один над другим; по окончании строительства уступы сглаживали. Множество симметричных дырочек с коротенькими гвоздиками, которыми украшены стены, позволяют предположить, что внутри комната была облицована медными, серебряными или золочеными листами.

Высота зала доходила до пятнадцати метров. Над входной дверью сделано отверстие в виде треугольной арки, равномерно распределяющей давление на обе стороны. Рядом с главной постройкой сбоку размещалась небольшая комнатка, назначение которой неизвестно.

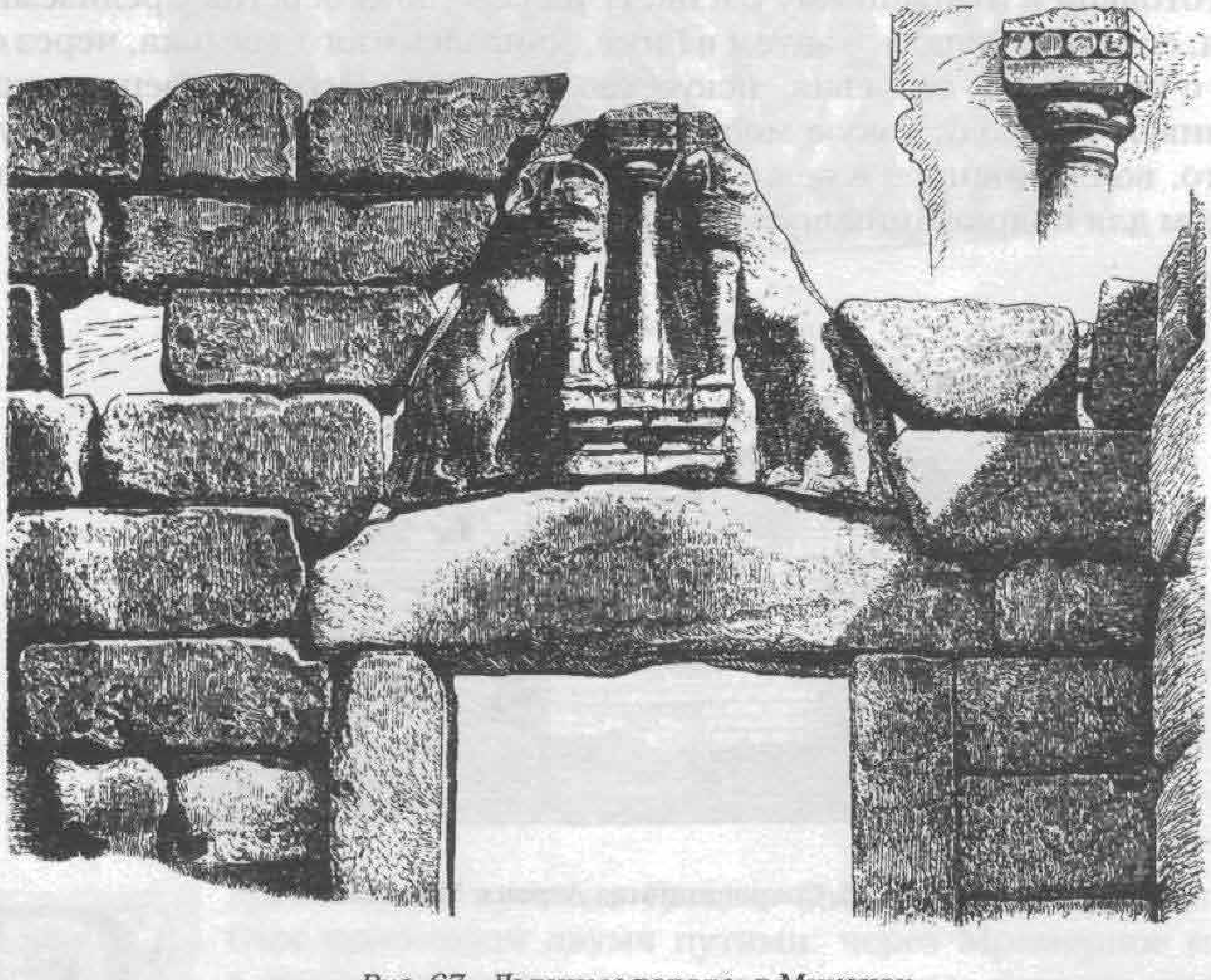


Рис. 67. «Львиные ворота» в Микенах

Эти скудные сведения могли быть единственным, что современные поколения знают об истории Эллады, если бы не гомеровский эпос. По словам Гомера, в его времена уже существовали благоустроенные города, дворцы и дома. Предметы роскоши, золотые, серебряные вещи, превосходное оружие, ткани,— все это уже вошло в обиход эллинской жизни. Вот какими блестящими красками Гомер описывает палаты царя Алкиноя («Одиссея», VII, 86):

Медные стены во внутренность шли от порога и были
Сверху увенчаны светлым карнизом лазоревой стали;
Вход затворен был дверями, литыми из чистого злата;
Притолки их из сребра утверждались на медном пороге;
Также и князь их серебряный был, а кольцо золотое.
Две — золотая с серебряной — справа и слева стояли,
Хитрой работы искусного бога Ифеста, собаки —
Стражами дому любезного Зевсу царя Алкиноя;
Были бессмертны они, и с течением лет не старели.
Стены кругом обегая, во внутренность шли от порога
Лавки богатой работы...

(Здесь и далее фрагменты из «Одиссеи» даны в пер. В.А. Жуковского, а из «Илиады» — в пер. Н.И. Гнедича)

Вокруг внутреннего двора, *посередине которого* размещался очаг, шли ряды спален: на одной стороне для мужчин, на другой — для женщин. Далее располагались скотные дворы, конюшни, сараи для колесниц, кладовые, мельницы, ванны, помещения для рабов и рабынь, кухни. Помещения второго этажа занимали, вероятно, небольшую площадь; судя по «Одиссее», там находились только кладовые и спальни для прислужниц. В подвалах хранилось вино и сосуды, иногда достигавшие огромной величины (рис. 71).



Рис. 68. Нарядный греческий костюм классического периода

Изготовление тканей и предметов роскоши было доведено до совершенства. Плетения филигранной работы и мелкие золотые вещи и сегодня приводят в изумление золотых дел мастеров. До сих пор повторить это плетение не удавалось, несмотря на совершенство современной техники.

…золотою, прекрасной, с двойными крючками
Бляхой держалася мантия; мастер на бляхе искусно
Грозного пса и в могучих когтях у него молодую
Лань изваял: как живая, она трепетала, и страшно
Пес на нее разъяренный глядел, и, из лап порываясь
Выбраться, билась ногами она,— в изумленье та бляха
Всех приводила.— Хитон, я заметил, носил он из чудной
Ткани, как пленка с головки сушеного снятая лука,—
Тонкой и светлой, как яркое солнце…

Фиалы также отличались изяществом. Гомер рассказывал об одном кубке:

Окрест гвоздями златыми покрытый; на нем рукояток
Было четыре высоких, и две голубицы на каждой
Будто клевали, златые; и был внутри двоедонный.
Тяжкий сей кубок иной нелегко приподнял бы с трапезы
Полный вином…

(«Илиада», XI, 633—637)

Роскошь распространялась и на колесницы. В «Илиаде» упоминалось о том, что с боков колесницы были

…гнутые круги
Медных колес осьмиспичных на оси железной ходящих;
Ободы их золотые…



Рис. 69. Зевс Олимпийский.
Графическая реконструкция XIX в.

Медные шины положены плотные, диво для взора!
Ступицы их серебром, округленные окрест, сияли;
Кузов блестящими пышно сребром и златом ремнями
был прикреплен, и на нем возвышались дугою две скобы...

Светильники иногда укрепляли на статуях или кариатидах. У царя Алкиноя были

…на высоких подножиях лики златые
Отроков: светочи в их пламенели руках, озаряя
Ночью палату и царских гостей на пирах многославных...

Не меньшим великолепием отличалось оружие. Серебряные поножи, медные латы, огромные щиты, шлемы с конской гривой, копья, стрелы, секиры,— все это блистало чудесной работой. В «Илиаде» есть описание удивительного щита Ахиллеса, выполненного с особенным мастерством.

Описание ясно отображает всю сложность чеканки. Щит был закован в белый, блестящий тройной обод, состоял из пяти листов и был весь покрыт изображениями. Художник воссоздал на нем

...землю, и небо, и море,
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звезды, какими венчается небо...
Там же два града представил он ясноречивых народов.
В первом, прекрасно устроенном, браки и пиршества зрелись.
Там невест из чертогов, светильников ярких при блеске,
Брачных песней при кликах, по стогнам градским провожают.
Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются
Лир и свирелей веселые звуки; почтенные жены
Смотрят на них и дивуются, стоя на крыльцах воротных.
Далее много народа толпится на торжище; шумный
Спор там поднялся: спорили два человека о цене,
Мзде за убийство; и клялся один, объявляя народу,
Будто он все заплатил,— а другой отрекался в приеме.

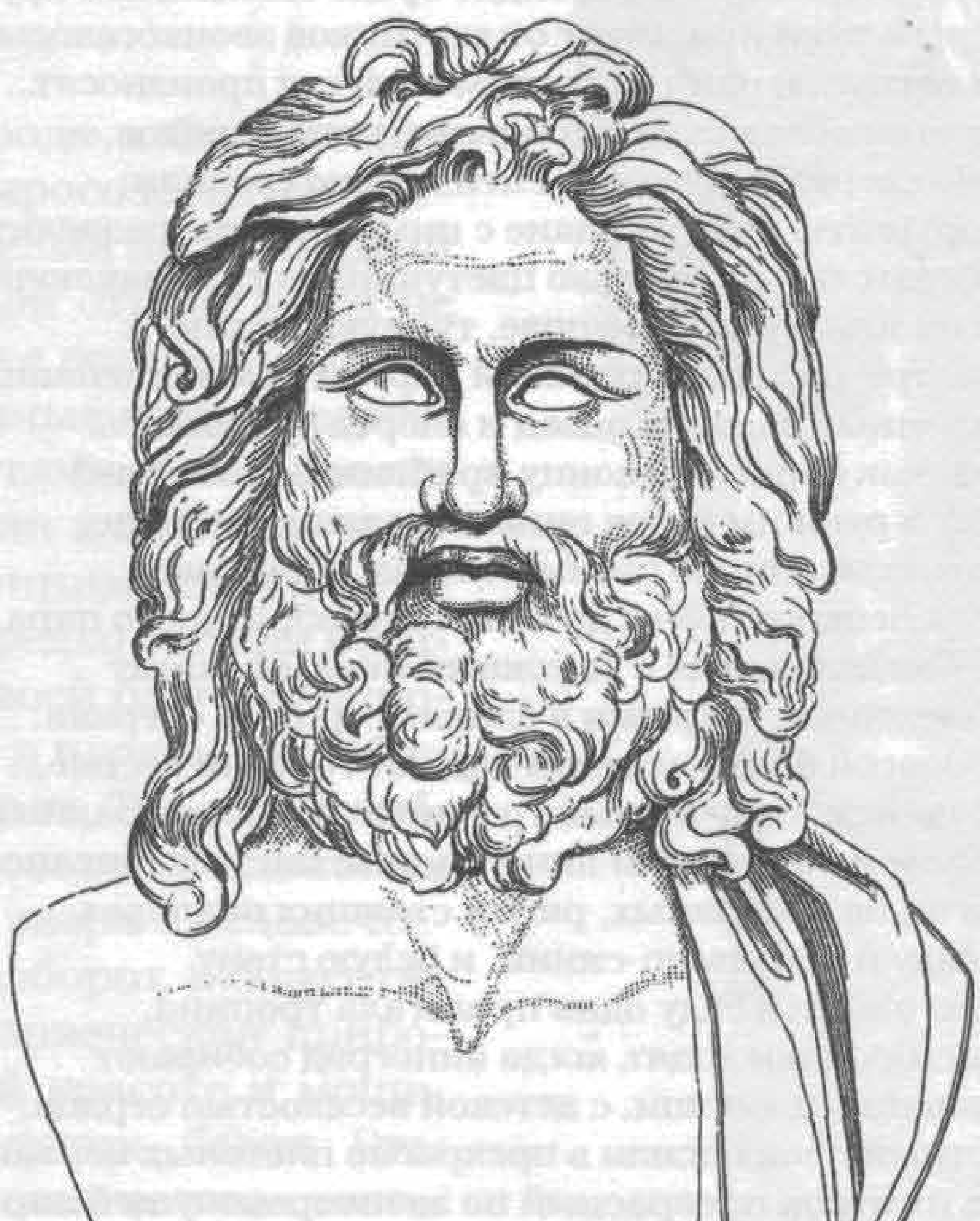


Рис. 70. Зевс Олимпийский. Графическая реконструкция XIX в.



Рис. 71. Греческие сосуды VIII — VII вв. до н. э.

Оба решились, представив свидетелей, тяжбу их кончить.
Граждане вкруг их кричат, своему доброхотствуя каждый;
Вестники шумный их крик укрощают; а старцы градские,
Молча, на тесаных камнях сидят средь священного круга,
Скипетры в руки приемлют от вестников звонкоголосых,
С ними встают, и один за другим свой суд произносят...
Город другой облежали две сильные рати народов,—
Страшно сверкая оружием. Рати двояко грозили:
Или разрушить, иль граждане с ними должны разделиться
Всеми богатствами, сколько цветущий их град заключает...
Сделал на нем и широкое поле, тучную пашню,
Рыхлый, три раза распаханный пар; на нем земледельцы
Гонят яремных волов, и назад и вперед обращаясь;
И всегда (как обратно к концу приближаются нивы)
Каждому в руки им кубок вина, веселящего сердце,
Муж подает; и они, по своим полосам обращаясь,
Вновь поспешают дойти до конца глубобраздного пара...
Далее — выделал поле с высокими нивами; жатву
Жали наемники, острыми в дланях серпами сверкая;
Здесь полосой беспрерывной падают горстни густые...
Сделал на нем, отягченный гроздием, сад виноградный,
Весь золотой, лишь одни виноградные кисти чернелись;
И стоял он на сребряных, рядом стоящих подпорах.
Около саду и ров темно-синий, и белую стену
Вывел из олова; к саду одна пролегала тропина,
Коей носильщики ходят, когда виноград собирают.
Там и девицы, и юноши, с детской веселостью сердца,
Сладостный плод носили в прекрасно плетеных корзинах.
В круге их отрок прекрасный по звонкорокочущей лире
Сладко брящал, припевая прекрасно под льняные струны
Голосом нежным; они ж вокруг его — плящучи стройно,
С пеньем, и с криком, и с топотом ног в хороводе несутся.
Там же и стадо представил волов, воздымающих роги,
Он их из злата одних, а других из олова сделал.

С ревом волы, из оград вырываяся, мчатся на паству,
К шумной реке, к камышу густому по влажному брегу...
Следом за стадом и пастыри идут, четыре, златые,
И за ними следуют девять псов быстроногих,
Два густогривые льва на передних волов нападают,
Тяжко мычащего ловят быка — и ужасно ревет он,
Львами влекомый,— и псы на защиту и юноши мчатся...
Далее — сделал роскошную паству Гефест знаменитый,
В тихой долине прелестной, несчетных овец среброрунных.
Там же Гефест знаменитый извил хоровод разновидный:
Юноши тут и цветущие девы, желанные многим,
Пляшут, в хор круговидный любезно сплетяся руками...
Купа селян окружает пленительный хор и сердечно
Им восхищается; два среди круга их головоходы,
Пение в лад начиная, чудесно вертятся в средине.
Там и ужасную силу представил реки Океана,
Коим под верхним он ободом щит окружил велелепый.

Очевидно, все эти изображения были помещены в концентрических кругах, и наружный круг-океан представлял собой бордюр, составленный из условных изображений маленьких пенящихся волн.

* * *

Веселая природа и беззаботное праздничное миросозерцание греков создали веселый праздничный культ. Ни в одной стране мира не было богов, более родственных человеку. Наделенные всеми человеческими слабостями, боги Олимпа часто снисходили к бедному человечеству и принимали участие в его судьбе. Нередко бог или богиня одаривали своей благосклонностью смертных, и плодом их любви становились герои. Тут нет безобразных двухголовых, трехголовых существ, смеси зверя с человеческой формой. Наоборот, в божестве преобладает человеческая природа во всей своей красоте и мощи. Главный недостаток богов Греции — их излишняя человечность. Они сварливы, мстительны, иногда безнравственны, но в то же время каждый из них воплощает определенную идею. Пусть Афродита

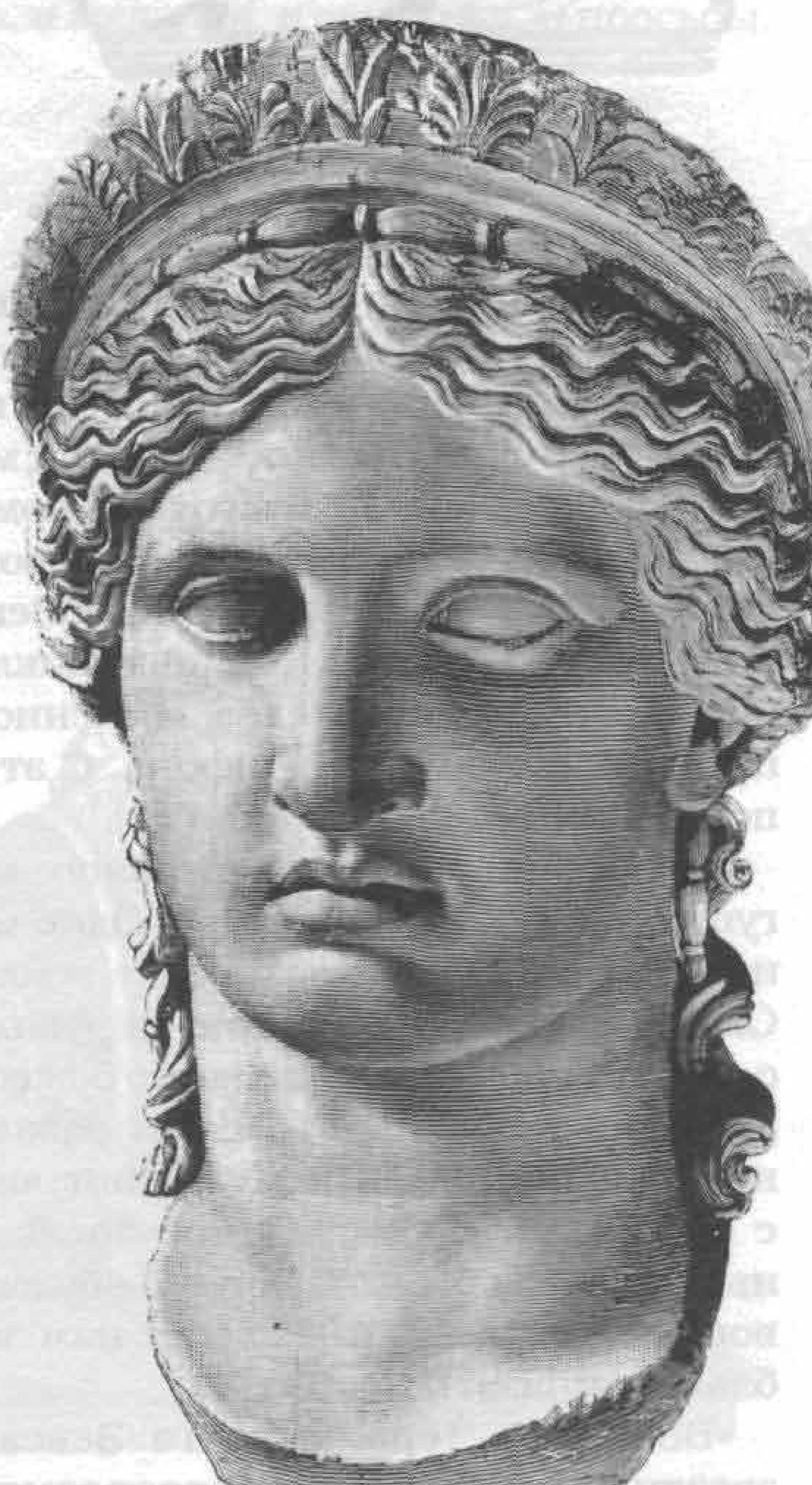


Рис. 72. Гера



Рис. 73. Афина-Паллада Альбани

изменяет мужу, и сердце ее «переменчиво» — она все равно олицетворяет именно любовь.

У греков были собственные космогонические представления. Началом всего у них считался Хаос: борьба стихий. Из Хаоса образовалась земля — Гея, подземный ад — Тартар, и любовь — Эрос. Гея произвела Урана (небо), от их союза произошел Хронос (время). Потом родились титаны и циклопы.

Уран, опасаясь за свое могущество, ниспроверг детей в Тартар. Хронос пошел против отца, и из пролитой им крови возникли Эринии — богини мести. Овладев миром благодаря помощи титанов, Хронос, опасаясь своих детей, пожирал их. Но младший, Зевс, сумел скрыться и с помощью циклопов и Прометея овладел вселенной, победив чудовищного Тифона. С этих пор в мире воцарился порядок.

Зевс Кронид — идея верховного могущества и правителя мира. Одно мановение его бровей потрясает землю. Он изображается с молнией в руках и с орлом у ног. Лицо верховного божества выражает величие мысли и державное спокойствие. К нему обращались с молитвой: «Всемогущий, предвечный Зевс, ты был, ты есть, ты будешь вовеки! Великий, ты даешь нам все блага земные!» (Рис. 69, 70)

«Волоокая» Гера, супруга Зевса в звездном венце, олицетворяет землю. Несмотря на ту царственность, которую придавали ее чертам художники,



Рис. 74. Афина-Паллада Джустиниани

Гера — воплощение сварливой и ревнивой жены, постоянно докучающей Зевсу (рис. 72). У ее ног изображают павлина.

Посейдон, владыка морей, своим трезубцем мог возмущать и укрощать волны. Он ездил на колеснице в виде раковины, которую двигали морские чудовища. Его называли Зевсом морей.

Бог войны, Арей,— воплощение ужаса, распрей и крови. Про него с гневом говорил сам Зевс-тучегонитель:

> Ты ненавистнейший мне меж богов, населяющих небо:
> Распря единая, брань и убийство тебе лишь приятны.
> *Матери дух у тебя, необузданной, вечно строптивой*
> Геры, которую сам я с трудом укрощаю словами...

В то же время Арей очень красив, и к нему склоняется с любовью сама Афродита, богиня любви, вышедшая из морской пены (рис. 75). От союза с Ареем родился крылатый мальчишка Эрот — маленький божок с луком и стрелами. Весь костюм Афродиты состоял из узорчатого пояса, в котором заключалось обаяние любви: «и страсть, и желанья, и свиданья, и просьбы, и льстивые речи, не раз затемнявшие разум». Ее свита состояла из Граций (Харит): Аглаи, Талии и Эфросины. Афродиту особенно чествовали в Пафосе на Кипре, от чего ее называли также Кипридой. Согласно мифу, на Кипре она укрывалась от супруга, хромоногого Гефеста, который нередко заставал ее во время свиданий с Ареем. В этом союзе хромоногого кузнеца-художника с идеальной красой греки хотели выразить необходимость сочетания красоты с искусством и ремеслом.



Рис. 75. Влюбленный Арей. Античная мраморная статуя

Было еще в Элладе два замечательных божества, дети Зевса и Латоны: Феб-Аполлон и Артемида-Диана (рис. 76, 78). Оба — непревзойденные стрелки из лука. Феб — идеал мужской красоты, бог поэзии, искусств и Солнца. По утрам на ог-



Рис. 76. Аполлон Бельведерский (Феб)

ненных конях он выезжал из моря и мчался по небесному своду, а впереди него неслась «розоперстная» Эос — богиня утренней зари. К вечеру его кони снова устремлялись к морю и, утомленные, отдыхали в морской влаге, чтобы на следующий день снова совершить свой огненный полет. Аполлон открывал людям будущее — его Дельфийский храм был местом пророчеств. За ним следовали Музы, олицетворяя изящные искусства во всех их проявлениях.

Его сестра, Артемида, тоже была владычицей неба, только ночного. Кроткой луной она поднималась над спящим миром, легко и свободно проплывая по темному небу. Она же была богиней лесов и охоты. С луком в руках и колчаном за плечами, она устремлялась в свои заповедные рощи. Артемида была покровительницей города Эфеса. Там был воздвигнут в ее честь храм, одно из семи чудес света, сожженный Геростратом.

Брат Зевса, Аид, был владыкой подземного царства и восседал на престоле с двузубцем в руках. Рядом с ним находилась его печальная супруга Персефона. У его ног сидел трехглавый пес, Кербер (Цербер), а вокруг группировалась свита, состоявшая из Эвменид, богинь мести. Персефона жила полгода с мужем, полгода с матерью Деметрой (Церерой), у которой ее похитил Аид. Тогда Деметра, опечаленная потерей дочери, лишила землю производительной силы. Это продолжалось до тех пор, пока Зевс решил, что Персефона будет жить то с матерью, то с мужем. Так произошли времена года: пока Деметра живет с дочерью, на земле все цветет; когда Персефона уходит в мрачный Аид, наступает зима.

Дионис, окруженный менадами, фавнами и силенами, смягчал грубость нравов и учил людей виноделию (рис. 65, 77). Гермес (Меркурий) носился в крылатом шлеме и окрыленных сандалиях по небу, исполняя волю Зевса.



Рис. 77. Праздничный хор в честь бога виноделия Дионисия. *С архаической вазы VIII в. до н. э.*

Впоследствии он стал богом красноречия и промышленности. Ирида-радуга была посланницей державной Геры.

Жители Эллады создали также целый сонм второстепенных богов. В каждом ручье, роще, долине обитало свое божество, которое время от времени являлось людям и влияло на их дела и занятия. Иногда боги сами ходили по земле: Зевс не погнушался принять образ быка, чтобы украсть любимую женщину (похищение Европы). К Данае он сходил на землю золотым дождем, к Леде — в образе лебедя, к Ио — в виде туманного облака. Иногда смертные, как это было с Семелой, не выдерживали силы божественных ласк и умирали от них.

Изображения получеловеческих, полузвериных существ редко встречаются у эллинов. Но даже их козлоногие фавны так гармоничны, что не производят отталкивающего впечатления. Соединение женского торса с рыбьим хвостом у сирен похоже, скорее, на художественную шутку.

* * *

Эллины как нация сложились на основе четырех племен: дорийского, ионийского, эолийского и ахейского. Когда дорийцы, вытеснив ахейцев, основали центр своего правления в Спарте, условия жизни внесли в их нравы новые элементы. Монархическая власть была упразднена, потому что богатства приучали к изнеженности, а мощное законодательство Ликурга заставило видеть в государстве наивысшую ценность



Рис. 78. Артемида-Диана. *Античная статуя*

и все приносить ему в жертву. Трезвая умеренность перешла в суровость, всякое свободное индивидуальное развитие воспрещалось законами. Это дало спартанцам преимущество перед соседними племенами.

Своеобразным противовесом Спарте стала Аттика с ее свободным ионийским населением. Легкий, веселый взгляд на жизнь афинян контрастировал с мрачной суровостью спартанцев. Один из немецких ученых говорил, что «Спарта — статуя, вышедшая из рук художника Ликурга; Афины — идеально прекрасное, живое человеческое тело». Их поочередная гегемония, союзы и разрывы, роскошное процветание и упадок дают полную картину возмужания, могущества и одряхления государства. История Эллады вместе с историей Рима может служить прототипом для историй всех государств мира.

Дорийцы не принесли с собой никаких традиций зодчества. Когда их положение упрочилось, они стали возводить простые деревянные храмы.



Рис. 79. Храм Посейдона в Пестуме.
Образец дорического стиля

Это были продолговатые прямоугольники, где размещался сам храм, святилище и кладовая для хранения священной утвари. Затем такие же храмы стали строить из камня. Храм всегда возвышался на помосте, обращенный порталом к востоку. В его западной части на возвышении размещался идол и алтарь (рис. 79, 80). Колонна, как поддерживающая часть здания, появилась при строительстве портала. В ней соединились черты египетских колонн и элементы дорийского стиля.

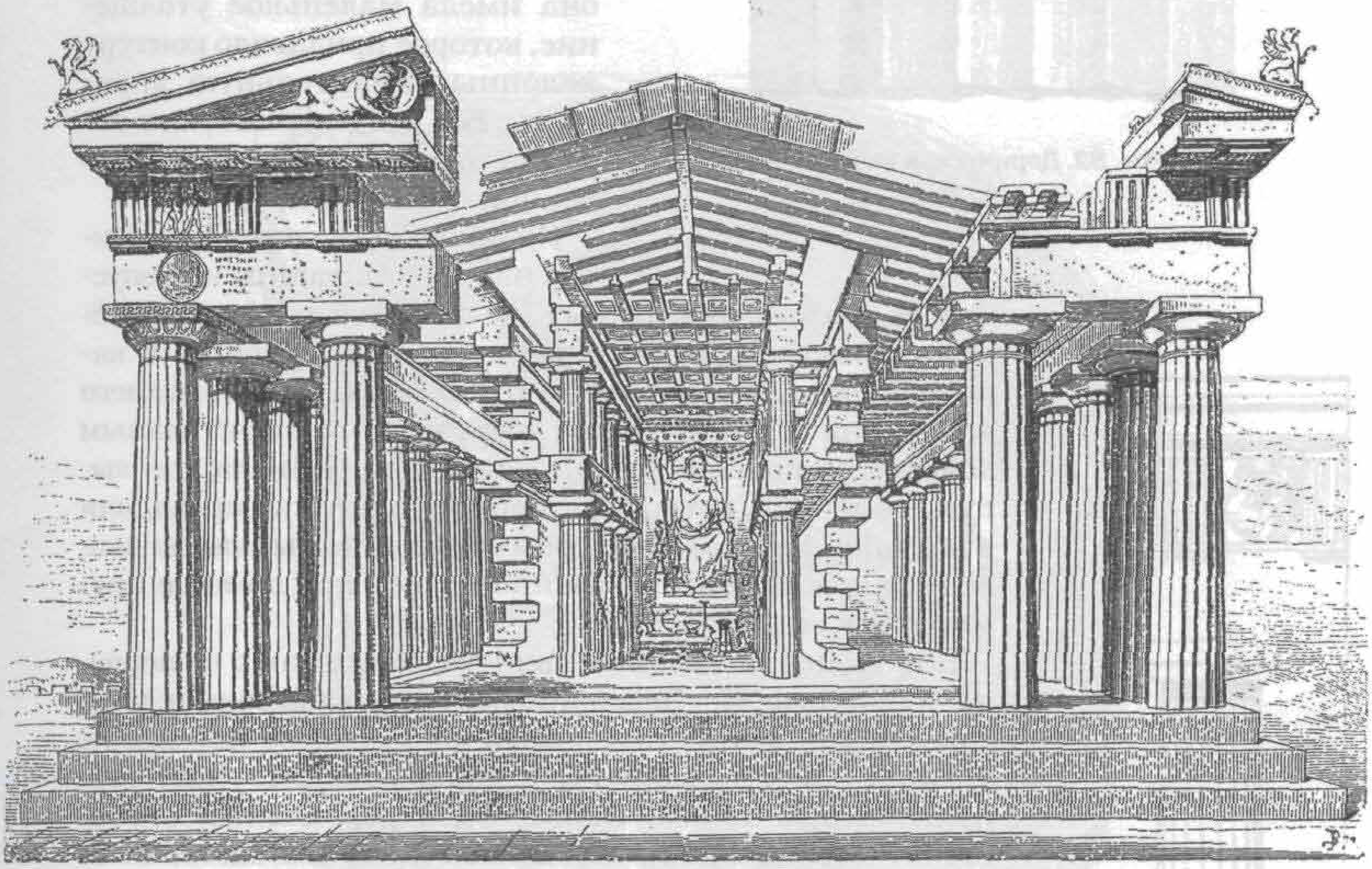


Рис. 80. Дорический храм в разрезе

Греки, постоянно поддерживая отношения с Египтом, воспринимали архитектурные элементы египетских построек. Восточные гости, Инах, строитель Аргоса, Данай, Кекропс, финикиец Кадм насаждали в Элладе египетскую и восточную культуру. До наших дней сохранились развалины так называемой кенорейской пирамиды, построенной по египетскому образцу.

Греки стали возводить каменные храмы сравнительно поздно. В них не было особенной нужды, поскольку климат позволял отправлять богослужение в священных рощах и долинах. Сначала греки строили каменные крепости, арсеналы и удобные жилища, а потом храмы.

Главной архитектурной деталью, в которой отразился вкус и стиль греков, является колонна. Отбросив фигурные погремушки Востока, они ос-

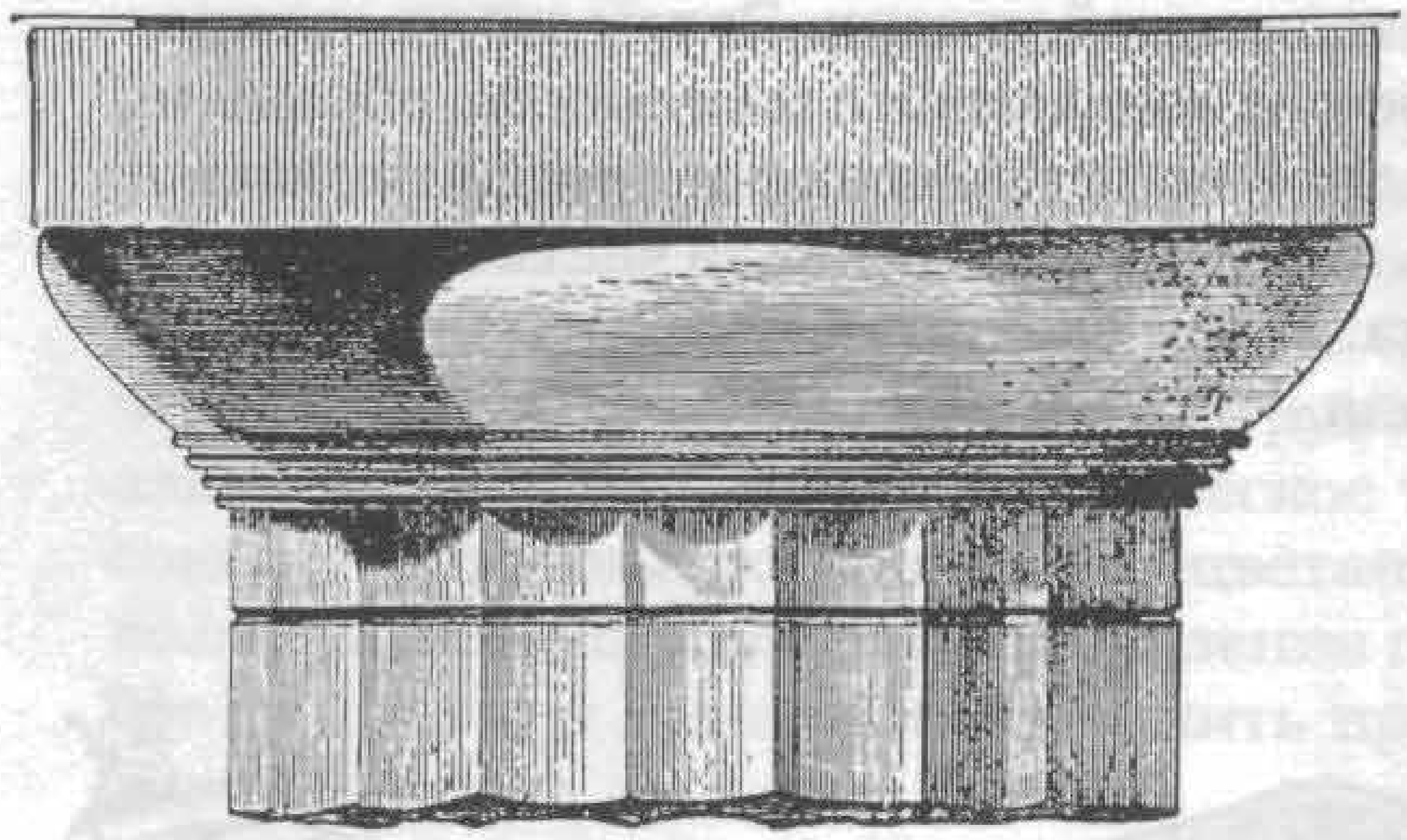


Рис. 82. Дорическая капитель

тановились на благородной «протодорической» форме египетской колонны. Дорическая колонна не имела базы. Начинаясь непосредственно от пола круглым стволом, она поднималась на высоту 4—5 2/3 своего диаметра (рис. 83). Ниже, чем на половине своей высоты, она имела маленькое утолщение, которое придавало контуру колонны удивительную упругость. Без этого утолщения колонна выглядела сухой и вдавленной посередине.

Никаких барельефов и надписей на стволе колонны не допускалось. Он был весь покрыт 16—20 продольными желобками-каннелюрами, которые оживляли колонну. У капители ствол утончался на 1/6 диаметра своего нижнего основания и охватывался вырезкой, горизонтальным кольцом — подшейником. Шея колонны имела три выпуклых кольца, которые, утолщаясь наружу, переходили в подушку. Упругим контуром она удачно выражала давление антаблемента, связанного с ней при помощи прямоугольного абака.

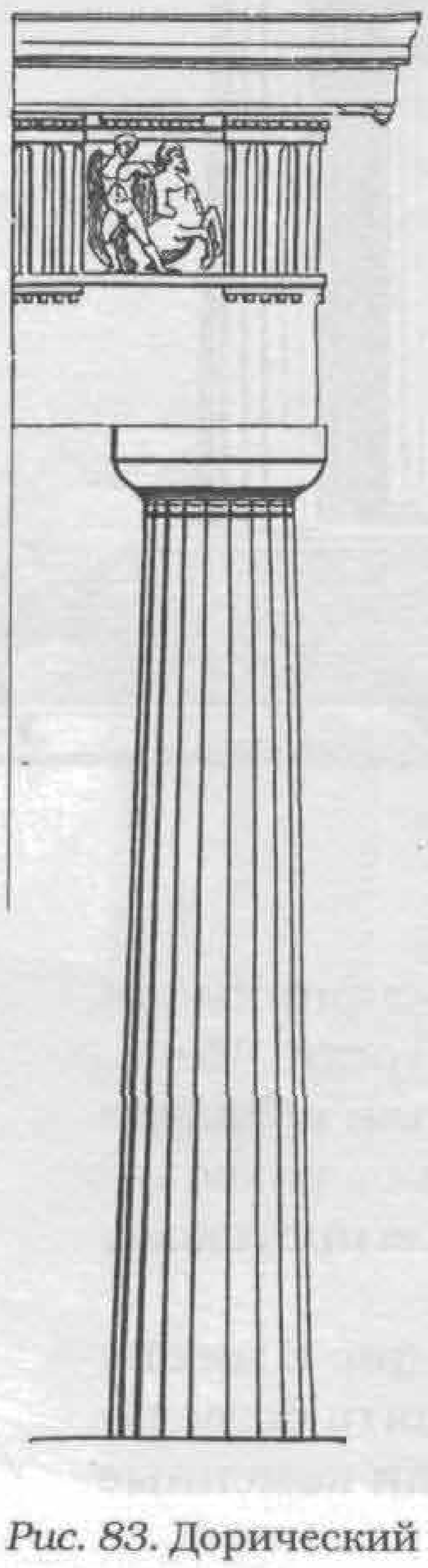


Рис. 83. Дорический ордер

Все элементы колонны свидетельствовали о ее первоначальной форме. Деревянный столб связывали и затягивали ремнями и железными обручами во избежание трещин и для придания постройке большей упругости. Архитекторы только скопировали деревянный оригинал. Непосредственно над абаком лежала нижняя часть антаблемента — архитрав, массивная балка, совершенно гладкая, иногда покрытая украшениями в виде ряда кружочков. Фриз и архитрав разделяет поясок.

На балку-архитрав в деревянной постройке клали поперечные балки, которые в камне превратились в триглифы. Это были квадратные выступы, высота и ширина которых соотносились как 5 к 3, с тремя каннелюрами. Пространства между триглифами — метопы, служили, вероятно, ставнями для отверстий, образованных триглифами. Их покрывали рельефы, изображавшие сосуды и оружие; скорее всего, их ставили в открытые окна для украшения.

Фриз венчал карниз, состоявший из балки, срезанной с внутренней стороны откосом. На нем размещали триглифы и метопы, дощечки с пуговками или каплями. Над бал-

кой располагался верхний брус (иногда гусек), на который опирался фронтон. В брусе проделывали отверстия для стока дождевой воды, украшенные львиными головами. Фронтон украшали барельефами, а его вершину и края — фигурами. Все это было пестро раскрашено.

Продолжая в простом прямоугольном храме боковые стены, крышу и подпирая ее колоннами, строители возводили предхрамие. Различные изображения божеств и приношения, которые с годами накапливались, заставили сделать это помещение шире. Тогда, оставив стены, выдвинули вперед только фронтон, оперев его на четыре колонны, отчего образовалось от-



Рис. 84. Архаический рельеф, найденный близ Спарты

крытое предхрамие. Такая постройка носила название *простил.* Симметрично увеличенная задняя сторона храма дала новый тип храма — *амфипростил.* Затем колоннами окружили все здание; так был создан *храм-периптер.* Двойной ряд колонн давал храму название *диптера.* Если колонны стояли только по одной у входа, а боковые стены были глухие, такой храм назывался храмом в пилястрах (*templum in antis;* рис. 79, 80).

Общее правило расстановки колонн было таким. Число колонн у входа в храм для бокового фасада нужно было удвоить и прибавить к ним еще одну. То есть, если у фронтона было шесть колонн, по бокам их было тринадцать. Расстояние между колоннами, междустолпие, равнялось 1,25—1,5 диаметра нижнего основания колонны.

Все дорические храмы были невелики и темноваты, поскольку жертвоприношения совершались перед храмом. Предполагают, что снаружи храмы было принято обшивать деревом. Храм Артемиды Эфесской будто бы оттого и сгорел, что был облицован кедровым деревом.





Рис. 85—86. Метопы Селинунта в Палермо

Каменные здания греки расписывали в яркие цвета, преимущественно в красный и голубой. Здесь царила полная свобода творчества. Каждая постройка, хоть и симметричная, имела свой индивидуальный облик. Найти определенный цифровой закон этих построек невозможно. Остается только удивляться бесконечному разнообразию творчества греков и благородству их чувств.

Ядром храма служило святилище, центром которого, в свою очередь, являлся идол или предмет, олицетворявший данное божество. Еще до появления идолов в разных местах Эллады чтили камни, обрубки дерева, доски, грубые колонны. Два соединенных чурбана изображали близнецов Кастора и Поллукса, а в Дельфах показывали камень, которым подавился Хронос, проглотив его вместо Зевса. Впоследствии у этих безобразных обрубков появились головы и плечи, затем руки и торс. Таким образом, постепенно создавались деревянные идолы.

Впоследствии, когда античное искусство достигло высшей точки своего развития, народ все-таки остался верен своим идеалам. Облаченные в одежды и украшения, эти деревянные статуи вызывали у верующих благоговение. В католической церкви, где пластические изображения не воспрещены, народ с особым почтением относится к статуям, обвешанным амулетами, почитая их наравне с иконами.

Древнейшим скульптурным произведением Эллады считаются «львиные ворота» в Микенах (рис. 67). Согласно мифам, первых зодчих звали Дедал и Дибутад. Дедалу, строителю критского лабиринта, приписывалось изобретение деревянных статуй; его имя стало нарицательным и обозначало искусного мастера. Коринфского горшечника Дибутада считали основоположником техники рельефного



Рис. 87. Антефикс в виде головы Медузы Горгоны, *VI в. до н. э.*

изображения. Возлюбленный его дочери, Коры, должен был с ней расстаться. На прощание Кора нарисовала углем на стене контурную тень профиля своего милого. Дибутад наложил рисунок и пережег его. От барельефа до горельефа оставался уже один шаг.

Одновременно со скульптурными стали появляться и металлические изображения: великолепная храмовая утварь, сосуды. Писатели упоминают о бронзовых кумирах Зевса и Аполлона в виде столбов с головами и символически обозначенными руками. Предание называет несколько славных имен литейщиков, золотых дел мастеров, паяльщиков: Рек, *Феодор, Эмалиар.*

До нас дошли некоторые памятники этого искусства, в которых ощущается влияние Востока. На барельефах так называемых селинунтских метопов в изображениях Геракла, несущего связанных керкопов, и Персея с Медузой еще заметна приземистость ассирийских фигур *(рис. 85, 86). Волосы по-азиатски подвиты* в симметричные локоны, по губам ползает глуповатая, растерянная улыбка. К этому же

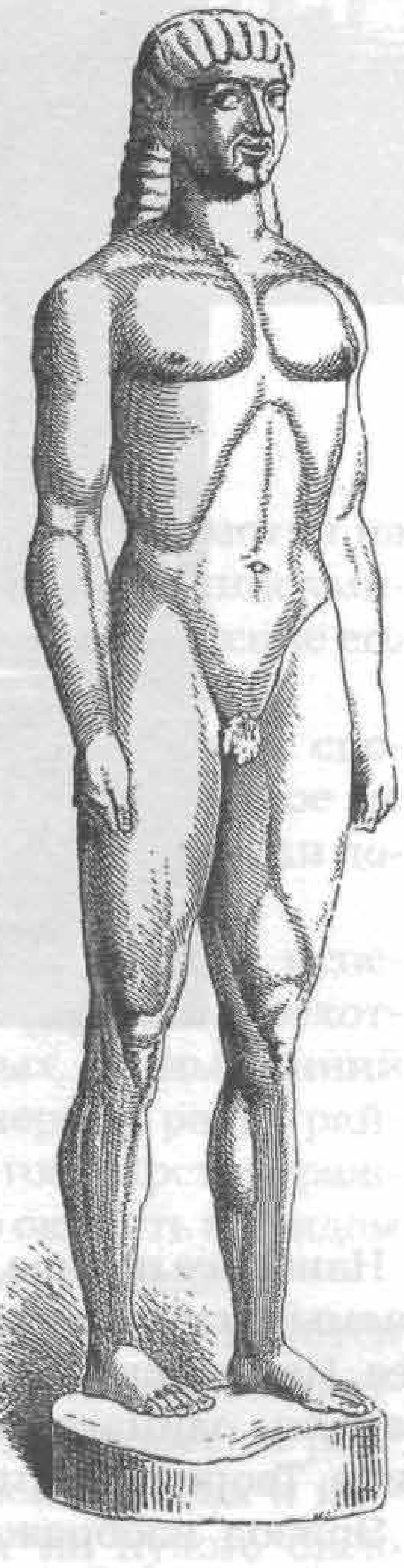


Рис. 88. Аполлон Тенейский

периоду пластики относится статуя, известная под названием Аполлона Тенейского (рис. 88). Это, вероятно, портрет какого-нибудь бойца-победителя на народных играх. Его грудь выпячена вперед, лицо похоже на маску; головной убор напоминает египетский, левая нога несколько выдвинута вперед, хотя груз тела все же распределен равномерно на обе ноги. Во всей скульптуре чувствуется соразмерность и легкость.

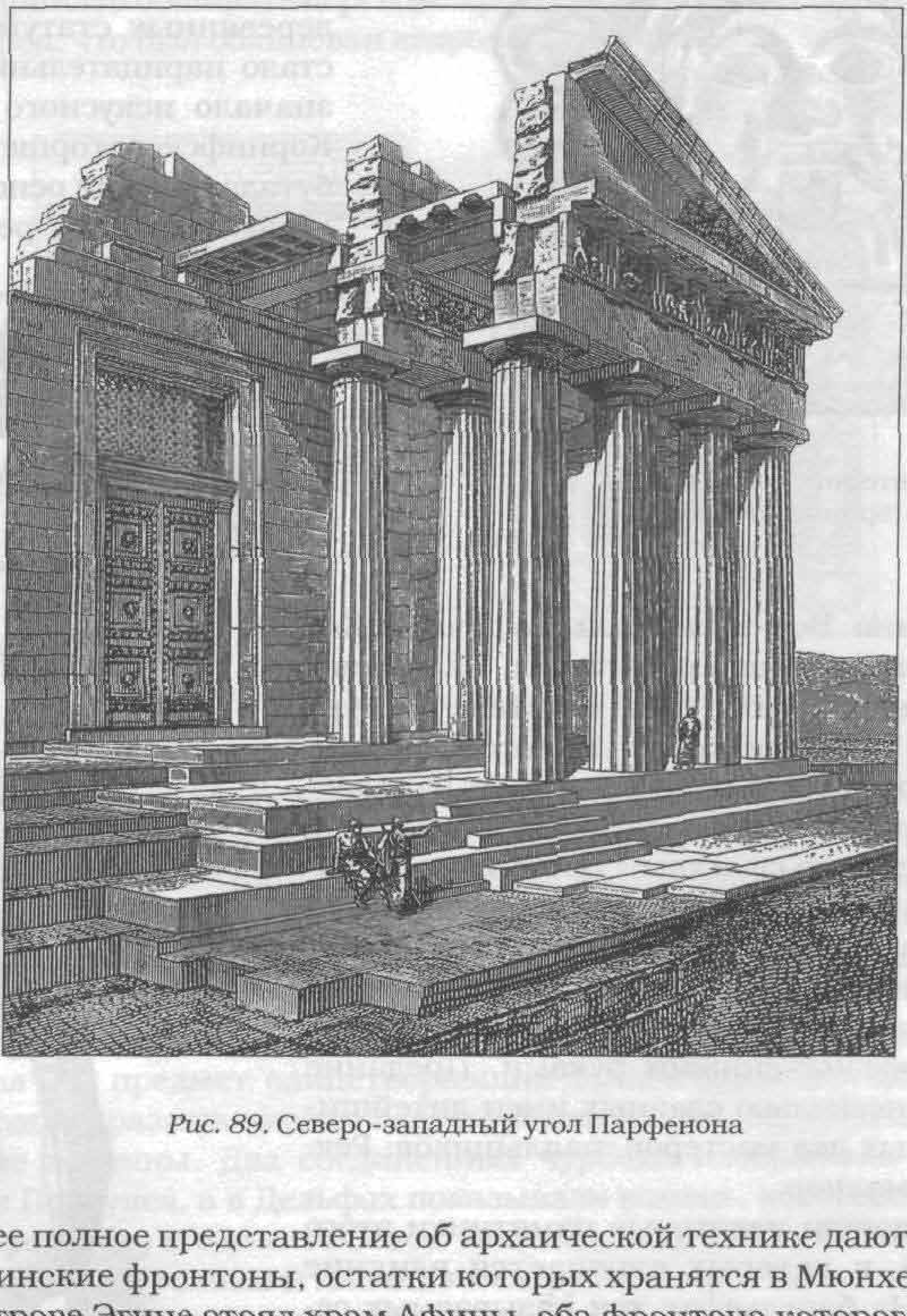


Рис. 89. Северо-западный угол Парфенона

Наиболее полное представление об архаической технике дают так называемые эгинские фронтоны, остатки которых хранятся в Мюнхенском музее. На острове Эгине стоял храм Афины, оба фронтона которого были украшены одинаковыми группами, изображающими эпизоды из троянских битв. Творцами этих групп считают Каллона и Онатаса.

Эпизод изображает схватку троянцев с греками над телом павшего Ахиллеса или Патрокла. Посередине стоит Афина-Паллада, прикрывшая щитом ахейцев. Она обращена лицом к зрителю, но ее колени и ступни вывернуты вбок. Складки туники архаичны и отличаются правильной сим-

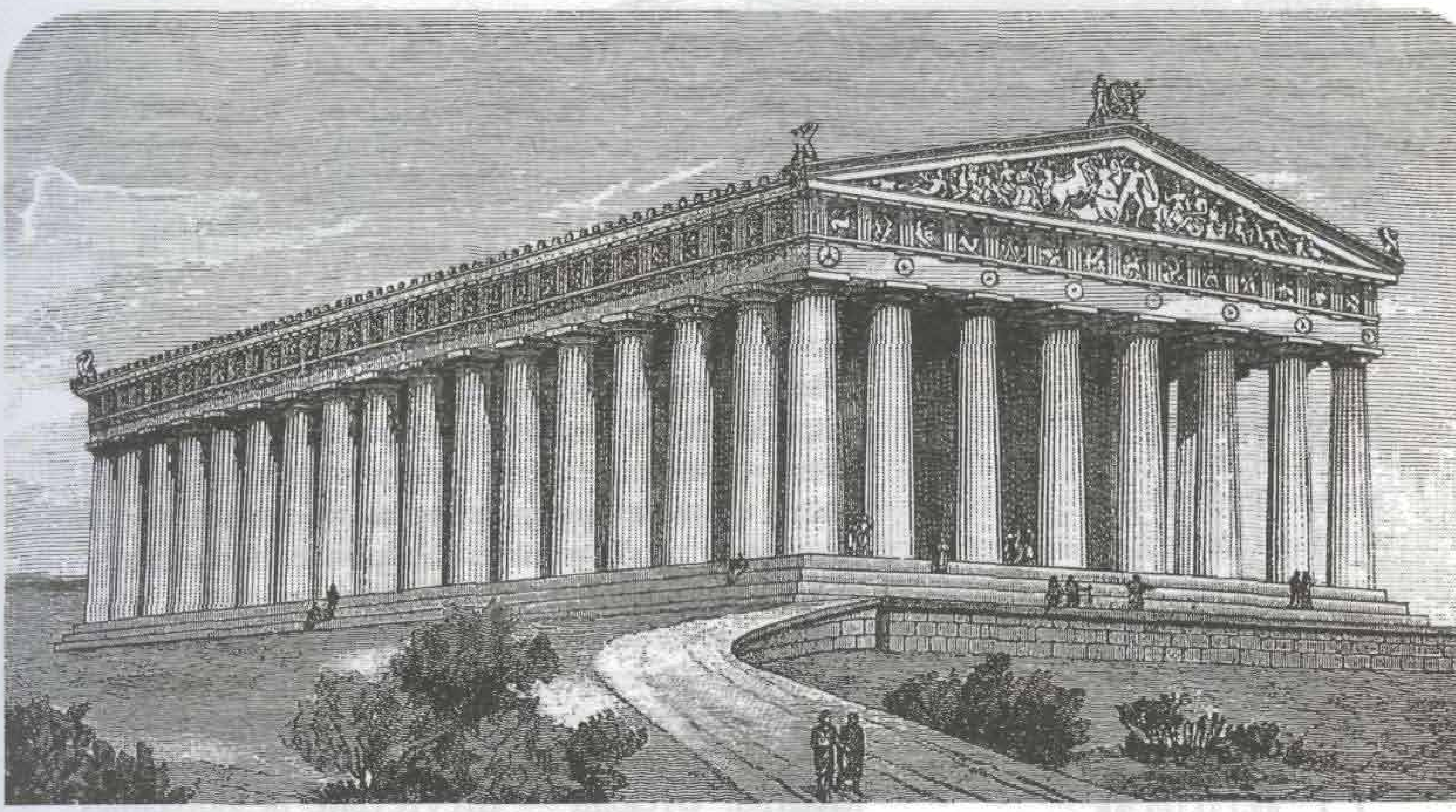


Рис. 90. Парфенон. Вид с запада

метрией. Другие фигуры группы удачнее. Движения воинов, несмотря на сокращенную пропорцию, переданы с глубоким знанием тела. На лице умирающего героя — странная улыбка; беспомощное, слабеющее движение его предсмертных мук выражено с глубоким чувством.

Так были заложены основы великой пластической школы. Ясное, спокойное, ничем не затуманенное мировоззрение греков породило такое же чистое и ясное искусство. Греки овладели формой так, что ни до них, ни после соперников для них не нашлось.

Небольшие округлые горы, рощи, разросшиеся у их подошвы, море, испещренное островами, расположенными неподалеку один от другого, крохотные речки-ручьи способствовали выработке определенных, точных линий в греческом зодчестве. Любое из государств Эллады размерами равно району в России, а вся Греция была меньше области. В своем государстве граждане знали в лицо всех, с городской цитадели можно было окинуть взглядом всю государственную территорию: город, пригород, фермы, поселки.

Здесь никогда не бывает тумана, дождей тоже. Жара компенсируется близостью моря. Вокруг вечное лето: маслины, померанцы, лимоны, кипарисы, виноград. Греки не «печальные пасынки природы», а, скорее, ее равноправные братья. Им не нужно было изобретать теплой одежды и жилищ, мостовых, тротуаров — грязи там не было. Им не нужно было строить помещений для театров, потому что сидеть там душно, а на террасе горы — хорошо и прохладно. Остается поместить в центре террасы сцену, и дело сделано.

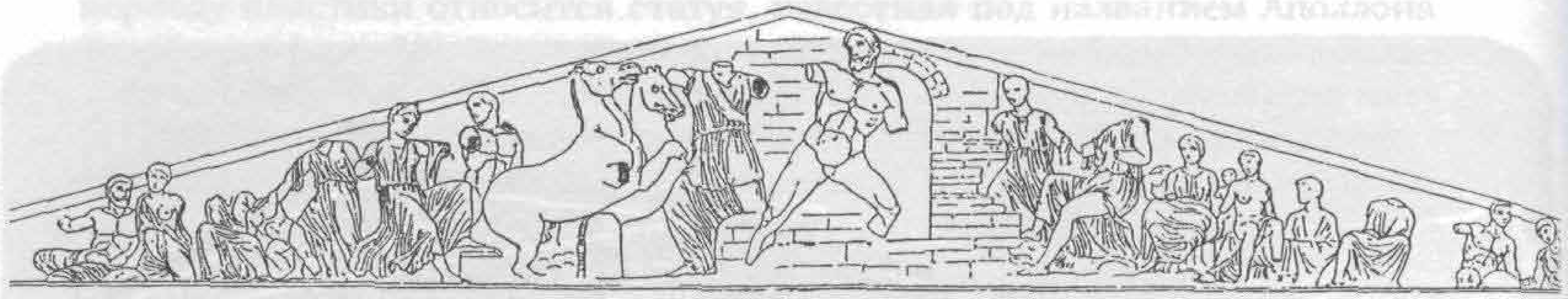


Рис. 91. Центральная часть западного фронтона Парфенона



Рис. 92. Костюм спартанской девушки

Миниатюрность природы, мелкие контуры выработали в эллинах способность к восприятию самых мелких подробностей. Доступность формы и отвращение ко всему колоссальному побудили их строить небольшие храмы и создавать богов в рост человека. Красота, свежесть и яркость всего окружающего сроднили их с этой красотой, и всякое отступление от природы воспринималось как исключительное явление, недостойное идеалов искусства. Отсюда — отсутствие безобразных форм в эллинском искусстве. Простота и красота в классическом мире следуют рука об руку.

Немыслимо представить себе, например, кафедральный собор небольшого размера, потому что для нас храм — это помещение для молящихся. Греческий храм — дом божества, потому он и не нуждался в больших размерах. Он не требовал никаких пристроек и приспособлений. И небольшой размер дал грекам возможность удовлетворить самые сокровенные требования глаз: найти энтазис* в колоннах, наклонить вовнутрь вертикальные линии. Несмотря на совершенство современной науки и техники, новые поколения неспособны на это. Наши новейшие постройки нуждаются в постоянной реставрации и починке.

Храмы Пестума стоят более двадцати трех столетий. Они построены так, что не разрушаются, а становятся прочнее от времени. Тяжесть материала, заметная в египетском зодчестве, совершенно отсутствует у греческого архитектора. Его здание выглядит легко и грациозно. Греки раскрашивали свои здания в самые веселые, яркие цвета: суриком, синькой, бледной охрой, зеленью; золотили акротерии и львиные головы водостоков, чтобы веселый стиль соответствовал ликующей солнечной природе.

* *Энтазис* — утолщение ствола колонны в его средней части, создающее впечатление напряженности и устраняющее оптическую иллюзию вогнутости ствола.

Превыше всего греками ценилось живое тело, способное на любое физическое усилие. Отсутствие одежды никого не смущало; ко всему относились просто и ничего не стыдились. В то же время греки, конечно, ценили целомудрие. Однако, если религиозный культ предписывал девушкам носить в священных процессиях изображения, которые нам кажутся верхом цинизма, то и нагота не считалась предосудительной.

Спарта дала миру новую породу людей: гибких телом, могучих героев. Несомненно, битва с участием спартанцев представляла собой титаническую картину. Да иначе и быть не могло там, где воин готовился к своему делу с самого рождения. Слабый ребенок или ребенок с каким-нибудь физическим недостатком убивались немедленно.

Едва мальчик подрастал, его подвергали тяжелым испытаниям: он спал на непокрытом сухом тростнике, ел кое-как, урывками, каждый день купался в холодных ручьях, ходил летом и зимой босой, прикрывался одним плащом. Если ребенок голоден, он крал съестные припасы в соседнем по-

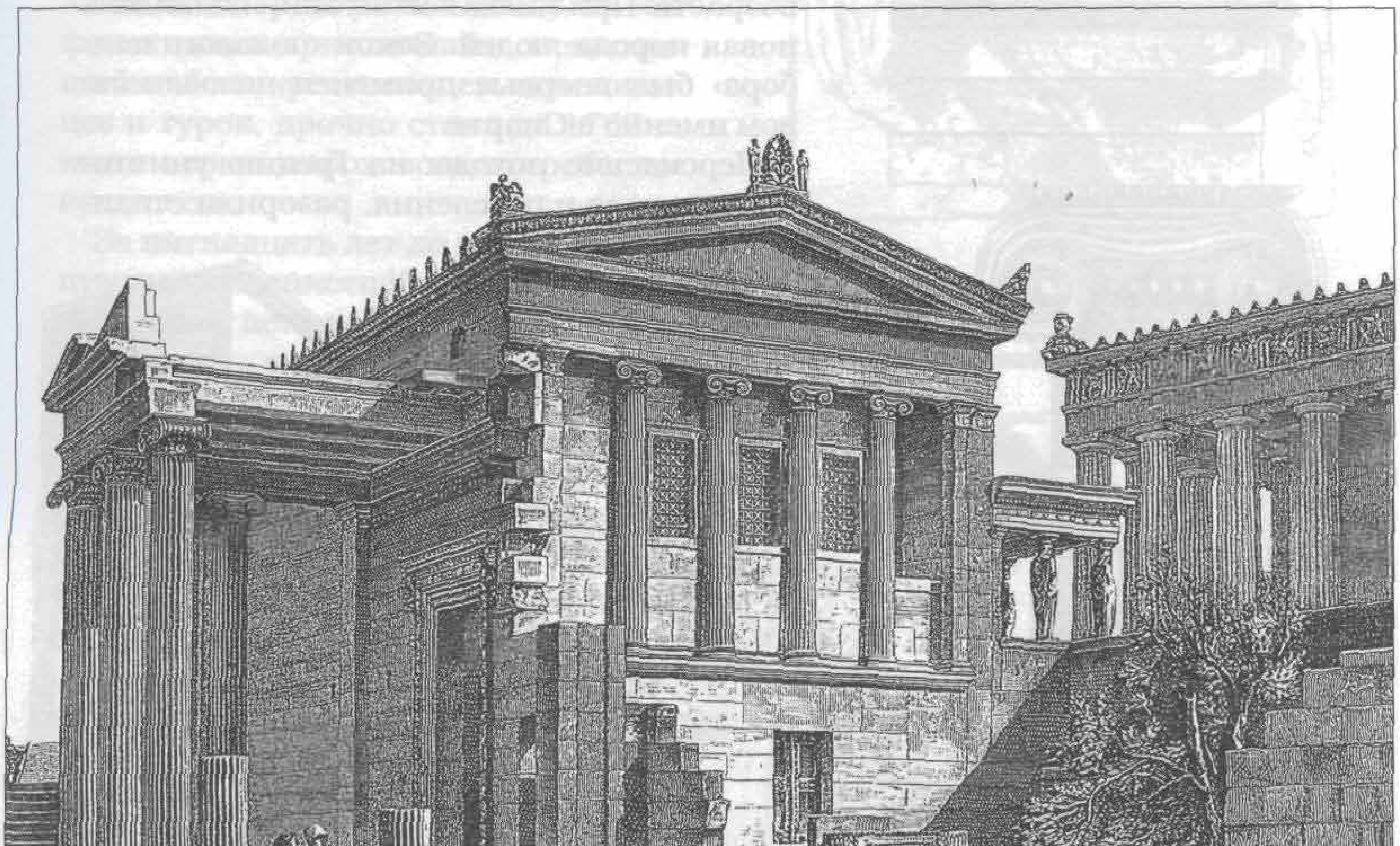


Рис. 93. Храм Эрехтея с северо-запада.
По реставрации Нимана

селке, и за это его хвалили старшие: будущий воин должен быть мародером. По ночам юноши устраивали засады на дорогах и убивали запоздалых рабов: юноша должен привыкнуть к крови и убийству.

Вырастая, юноша становился только воином. Он не мог быть земледельцем и семьянином. Женившись, он отдавал жене только ночь, а день посвящал площади и школе. Община была так сплочена, что взаимная ссуда превращалась в право, и товарищи ссужали друг друга всем, что имели. Идеал государственного строя совершенно поглощал семью.

Девушки с помощью непрерывных гимнастических упражнений готовились быть здоровыми матерями. Совсем нагие или в коротких туниках, они прыгали, бегали, метали копье и диск (рис. 92). По закону они вступали в брак в строго определенном возрасте. При таком воспитании появилась новая порода людей. Закон «полового подбора» был впервые применен человечеством именно в Спарте.

Персидские походы на Грецию уничтожили города и поселения, разорили столицу афинян. Но пожар, очищая город от случайных построек, невольно способствовал созданию его нового облика. Фемистокл восстановил стену, соединявшую Афины с Пиреем, Кимон заложил храм Тезея, Перикл построил Парфенон и Пропилеи. Возник Акрополь такой не-

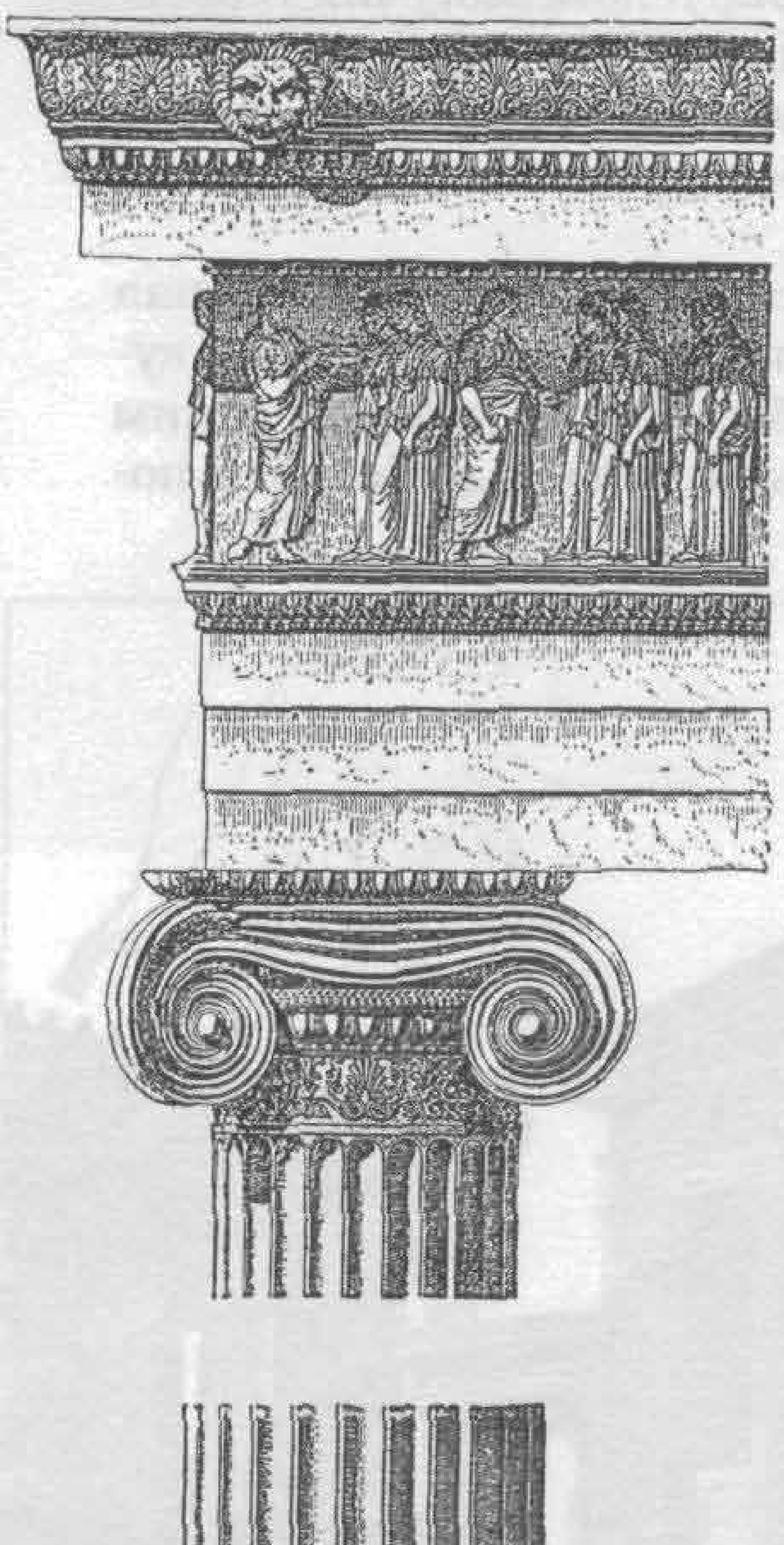


Рис. 94. Элементы ионического ордера

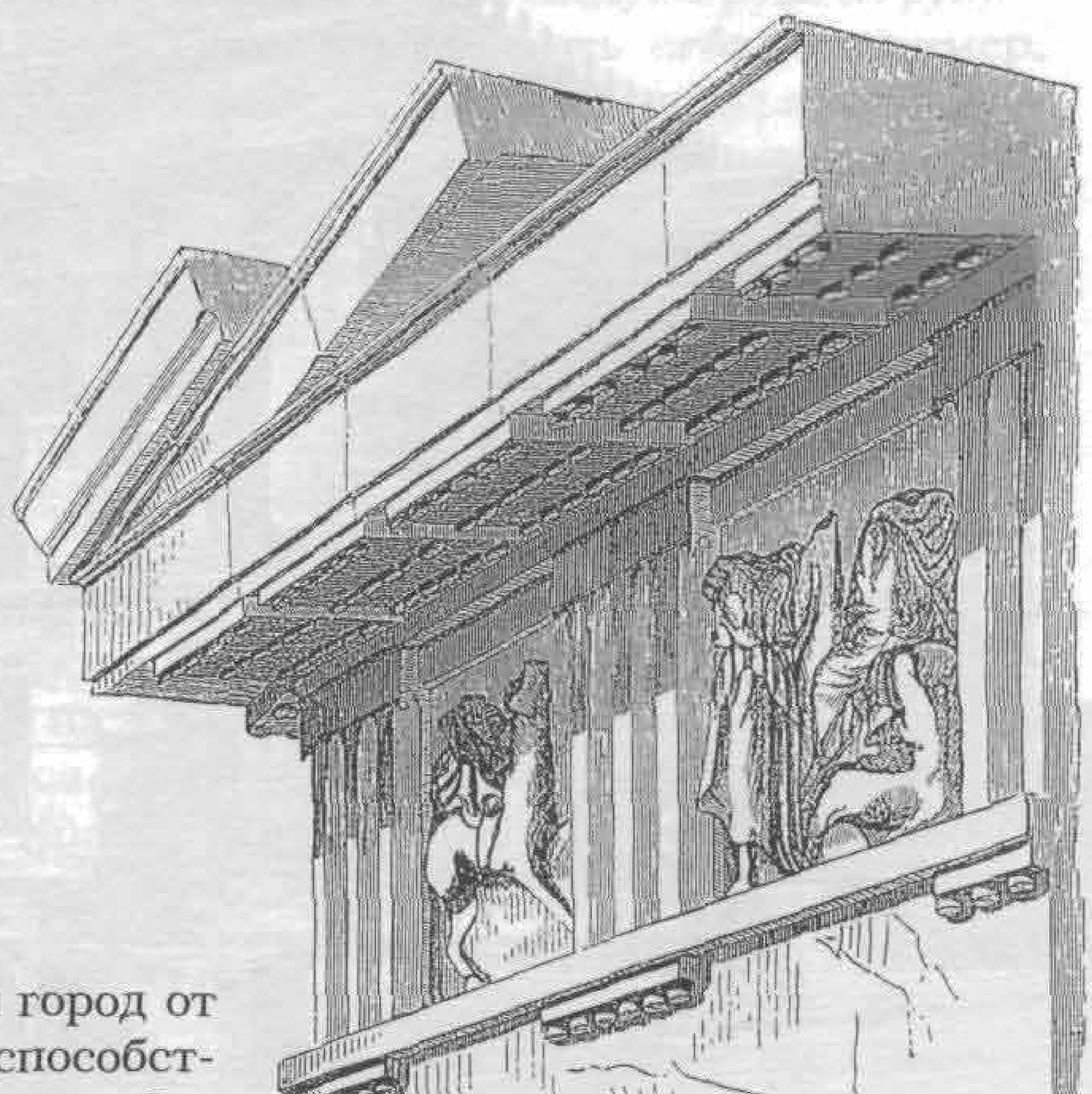


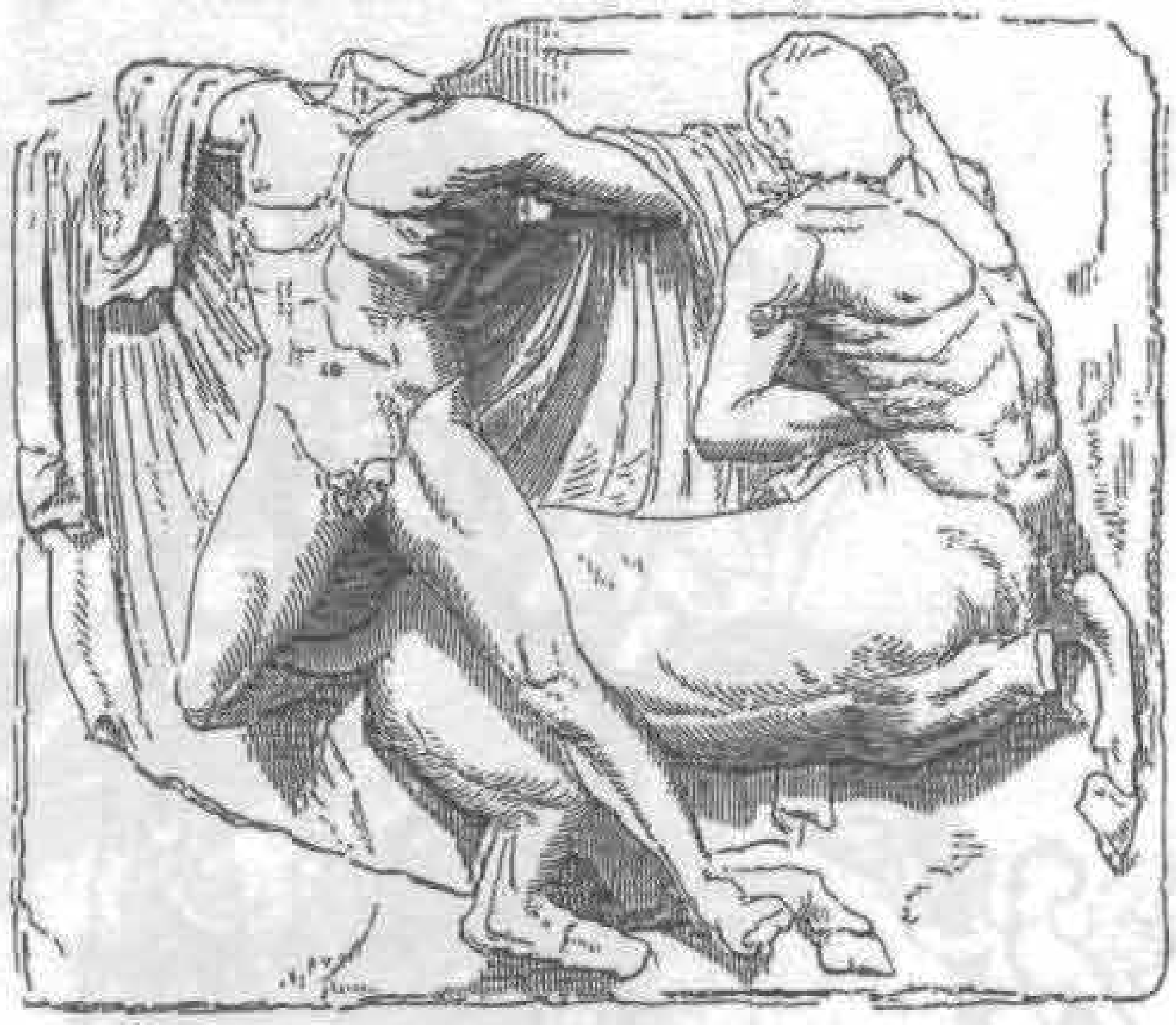
Рис. 95. Карниз, фриз и архитрав ионического ордера

бывалой, чудесной красоты, что время, отделяющее нас от него, исчезли бесследно. Мы так же ясно, как и эллины, чувствуем его поражающую прелесть. Здесь сказано последнее слово дорики, в нем — вершина ионического стиля (рис. 81).

Основное здание Акрополя — Парфенон. Это дорический периптер, построенный Ихтином и Калликратом. Здесь тяжелая дорика проявилась в наиболее легкой форме. Колонны несколько тоньше и стройнее, контур эхина упруг и приятен. Метопы были украшены рельефными битвами кентавров (рис. 96, 97). По архитраву шел ряд металлических венков; фриз внутренней стены был украшен превосходными барельефами (рис. 99, 100). На фронтонах были расположены великолепные скульптурные группы (рис. 101). Мраморный храм, расписанный и позолоченный, разграбленный сперва римлянами, потом фанатиками-христианами, испытавший набеги крестоносцев, венецианцев и турок, прочно стоял до 1762 г., когда взрыв порохового погреба повредил его.

За пятнадцать лет до взрыва французский живописец Каррей зарисовал некоторые детали Парфенона. По его наброскам, находящимся в парижской публичной библиотеке, можно представить себе группы фронтонных барельефов и составить общее впечатление. На одном из фронтонов было изображено рождение Афины; на другом — ее спор с Посейдоном работы Алкамена и Агоракрита.

Парфенон — идеал греческого храма. Именно в нем соблюдена чудесная кривизна линий. Колонны поставлены не вертикально, а с легким наклоном внутрь: для большей устойчивости здания или для тонкого, едва уловимого эффекта перспективы (рис. 89—91).



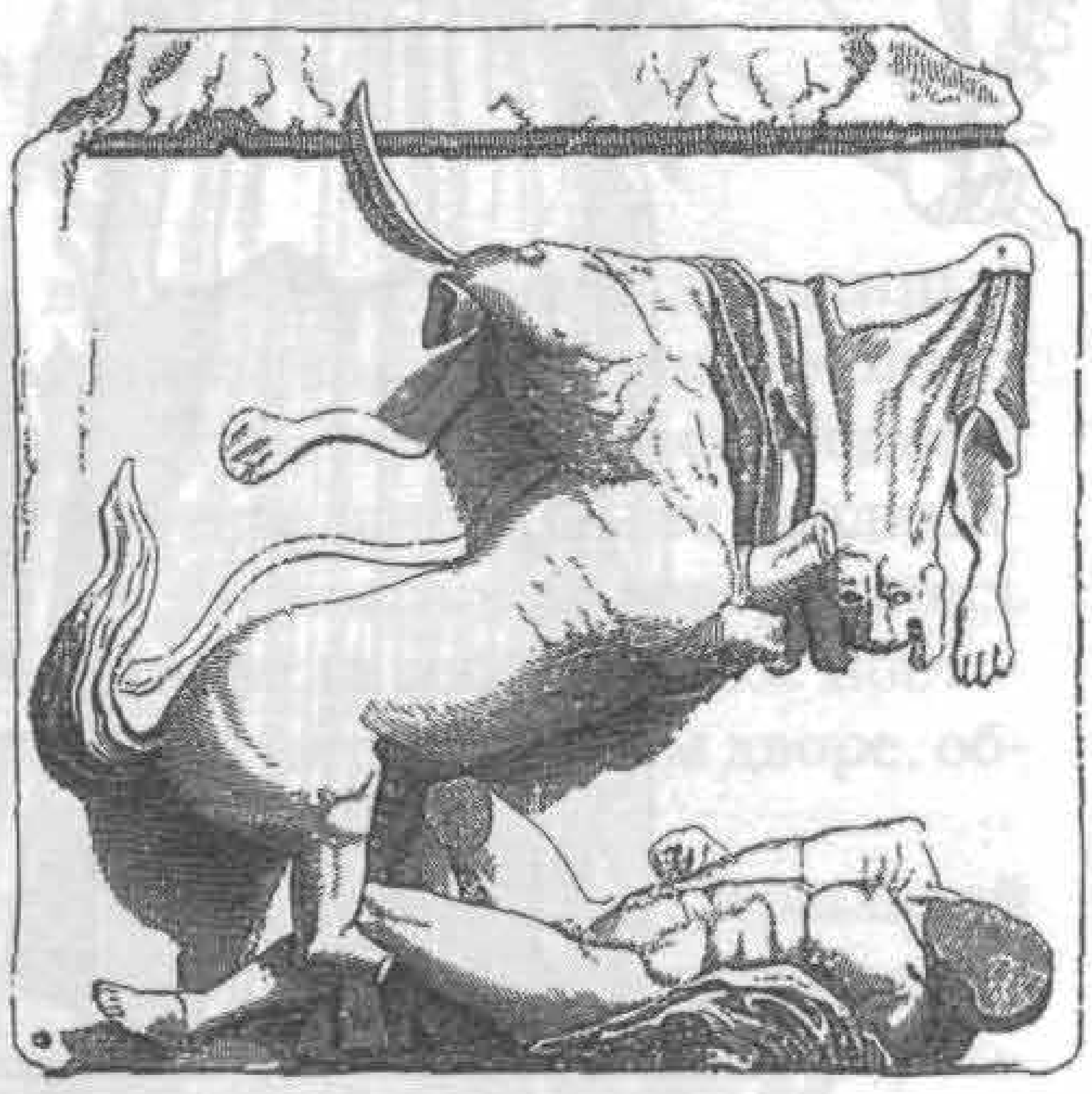


Рис. 96, 97. Метопы Парфенона. Битва с кентаврами

Ионический стиль сказывается и в другом, более раннем сооружении Акрополя — храме Тезея. Тоже периптеральный храм дорийской формы, он полон ионийской мягкости и украшен скульптурными фризами. Превращенный первыми христианами в храм святого Георгия, он прекрасно сохранился. Во времена Перикла красота этого храма меркла только перед Парфеноном.

Открытый с западной стороны, Акрополь должен был иметь удобный вход, хорошо защищенный на случай нападения. Поэтому при Перикле после сооружения Парфенона приступили к сооружению Пропилеев. Широкий вестибюль с дорийским портиком вел на площадку с дорическими и ионическими колоннами и легкими крыльями колоннад по бокам. Через Пропилеи выходили к Парфенону, так как внутренний портик Пропилеев был обращен фасадом к храму богини. Это имело значение для торжественных шествий в честь покровительницы города в праздник Панафиней. Соединение дорического элемента с ионическим здесь осуществлено просто и характерно. Никаких барельефов на Пропилеях не было, только по бокам главного входа стояли колоссальные конные статуи.

Наконец, четвертой замечательной постройкой Акрополя был храм Эрехтея, где ионийский стиль проявился в полном блеске (рис. 93).

Главная отличительная черта ионического ордера — это база колонны. Начинаясь прямоугольным плинтом, она переходит в желобки и кольца, оканчиваясь закругленным торусом, на который опирается ствол. Ствол, поднимаясь на высоту 8,5—9,5 диаметров своего основания, покрыт 24 каннелюрами и венчается капителью, плотно его придавившей и отделенной от него узким пояском с яйцевидным орнаментом.



Рис. 98. «Парфенонская Афина». *Подражание Фидию в мраморе*

Капитель состоит из плоской подушки с орнаментом и двумя завитками-волютами — подражанием восточному стилю. Антаблемент соединяется с капителью богатой подушкой. Вообще, орнамент играет в ионике большую роль и, покрывая каждый поясок, служит раздельной линией фриза, карниза и архитрава. Он богато украшает верхний выступ и придает всему стилю какой-то воздушный характер (рис. 94, 95).

Основное здание тройного храма Эрехтея соору-

жено в ионическом стиле. Боковые пристройки в честь Афины и нимфы Пандрозы гармонируют с ним, хотя южный выступ является совершенно оригинальной постройкой, в которой колонны заменены кариатидами. Все сооружение возведено на разных высотах, без симметрии, и в то же время гармонично. Ряд кариатид, женских статуй, изображающих девушек, несущих на головах корзины, т. н. «канефор» на празднике Панафиней, и оригинален, и воздушен.

Общее впечатление дополнял храм Бескрылой Победы, Ники-аптерос, расположенный около Пропилеев.



Рис. 99. Барельефы фриза Парфенона

Творцами Парфенона был создан и храм в Элевсине, предназначенный для многолюдных собраний и потому задуманный как грандиозная постройка. Так как членом элевсинского братства мог быть каждый свободный гражданин, то строение должно было быть значительно больше традиционных. Храм имел подземное помещение, где, вероятно, и совершались элевсинские таинства. Наружные входы представляли собой точное повторение Пропилеев. Собственно храм размещался на пятиугольном дворе, обнесенном стеной.

Храмы Аполлона Эпикурейского в Аркадии, Скопасов храм Крылатой Победы в Тегее, храм Зевса в Олимпии, Пестумский храм воздвигались почти одновременно. V век до н.э. оказался самым блистательным периодом в истории искусств всего мира.

* * *

Наряду с архитектурой развивалась пластика. Одно имя Фидия затмевает собой всю скульптуру последующих поколений. Блестящий представитель века Перикла, он сказал последнее слово в области пластической техники.

Уроженец Афин, Фидий родился за несколько лет до Марафонской битвы и стал очевидцем празднования побед над Востоком. Сначала он пробовал



Рис. 100. Барельефы фриза Парфенона

себя в качестве живописца, а затем обратился к скульптуре. Перикловские постройки воздвигались по чертежам и рисункам Фидия, под его личным наблюдением. Исполняя заказ за заказом, он создавал статуи богов в мраморе, золоте и кости. При создании статуй Фидий воплощал символическое значение божества и идею будущих празднований в его честь.

Афина, которую он сделал по заказу Платеи, упрочила известность молодого скульптора. Ему была заказана для Акрополя колоссальная статуя Афины-покровительницы. Она достигала восемнадцати метров в высоту и возвышалась над всеми окрестными зданиями. Издали, с моря, могло показаться, что она парит над городом. Эта Афина была не составной, как платейская, а отлитой целиком из бронзы.

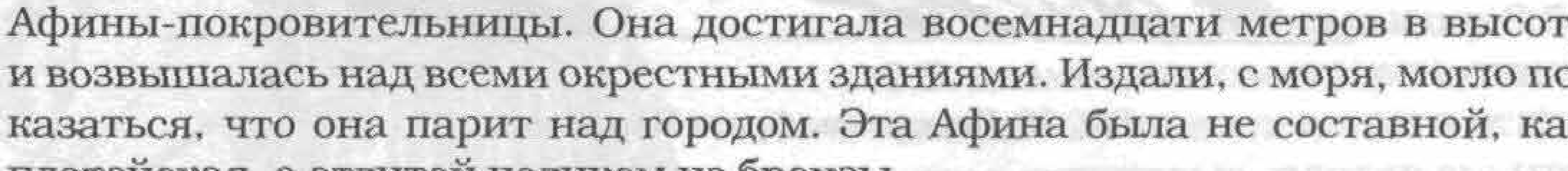


Рис. 101. Дочери Кекропса. *Обломки фронтонов Парфенона*

Другая статуя Акрополя, Афина-девственница, сделанная для Парфенона, состояла из золота и слоновой кости. Афина была изображена в боевом наряде, в золотом шлеме с горельефным сфинксом и грифами по бокам. В одной руке она держала копье, в другой — фигуру Победы. У ног вилась змея — хранительница Акрополя. Эта статуя считалась лучшим творением Фидия после его Зевса. Она послужила оригиналом для бесчисленных копий и подражаний (рис. 98).

Наиболее совершенной из всех работ Фидия считался Зевс Олимпийский, величайший труд его жизни. Сами греки отдавали пальму первенства этой статуе, производившей на современников неотразимое впечатление.



Рис. 102. **Мирон**. Дискобол

Зевс был изображен на троне. В одной руке он держал скипетр, в другой — изображение Победы. Тело бога было изготовлено из слоновой кости, волосы — золотые, мантия — золотая, эмалированная. В состав трона входили черное дерево, кость и драгоценные камни. Стенки между ножек были расписаны двоюродным братом Фидия, Паненом; подножие трона было чудом скульптуры. Общее впечатление, как справедливо выразился один немецкий ученый, было поистине демоническое. Целому ряду поколений истукан казался истинным богом. Кто умирал, не увидав его, почитал себя несчастным...

Статуя погибла, вероятно, сгорела вместе с Олимпийским храмом.

Цицерон писал: «Когда он создавал Афину и Зевса — перед ним не было земного оригинала, которым он мог бы воспользоваться. Но в его душе жил тот прообраз красоты, который и был воплощен им в материи. Недаром говорят о Фидии, что он творил в порыве вдохновения, которое возносит дух надо всем земным, в котором непосредственно виден божественный дух — этот «небесный гость», по выражению Платона».

Оценивая по достоинству произведения Фидия, афиняне грубо обошлись с ним как с гражданином. Его обвинили в краже золота, из которого был сделан плащ парфенонской статуи Афины. Художник оправдался очень просто: плащ сняли и взвесили. Обвинение оказалось ложным. Другое обвинение оказалось таким, в котором Фидию было трудно доказать свою невиновность. Его обвинили в оскорблении божества: на щите Афины он среди других изваяний изобразил профиль Перикла и свой. Несчастный был заключен в тюрьму, где и умер — то ли от яда, то ли от горя.

* * *

Достойными учениками Фидия были два его помощника — Алкмен и Агоракрит, особенно первый, победивший своего товарища на конкурсе. Величайшее их творение — фронтоны Парфенона.

Сохранились только жалкие обломки этих фронтонов да неважные наброски французского живописца. Но даже судя по ним, ученики Фидия создали лучшее, что только дошло до нас в оригиналах от классической древности. Трудно сказать, играл ли тут какую-нибудь роль резец Фидия, однако его влияние тут, несомненно, сказалось. Некоторые детали превосходят лучшие образцы классического искусства и могли выйти только из-под руки гениального творца.

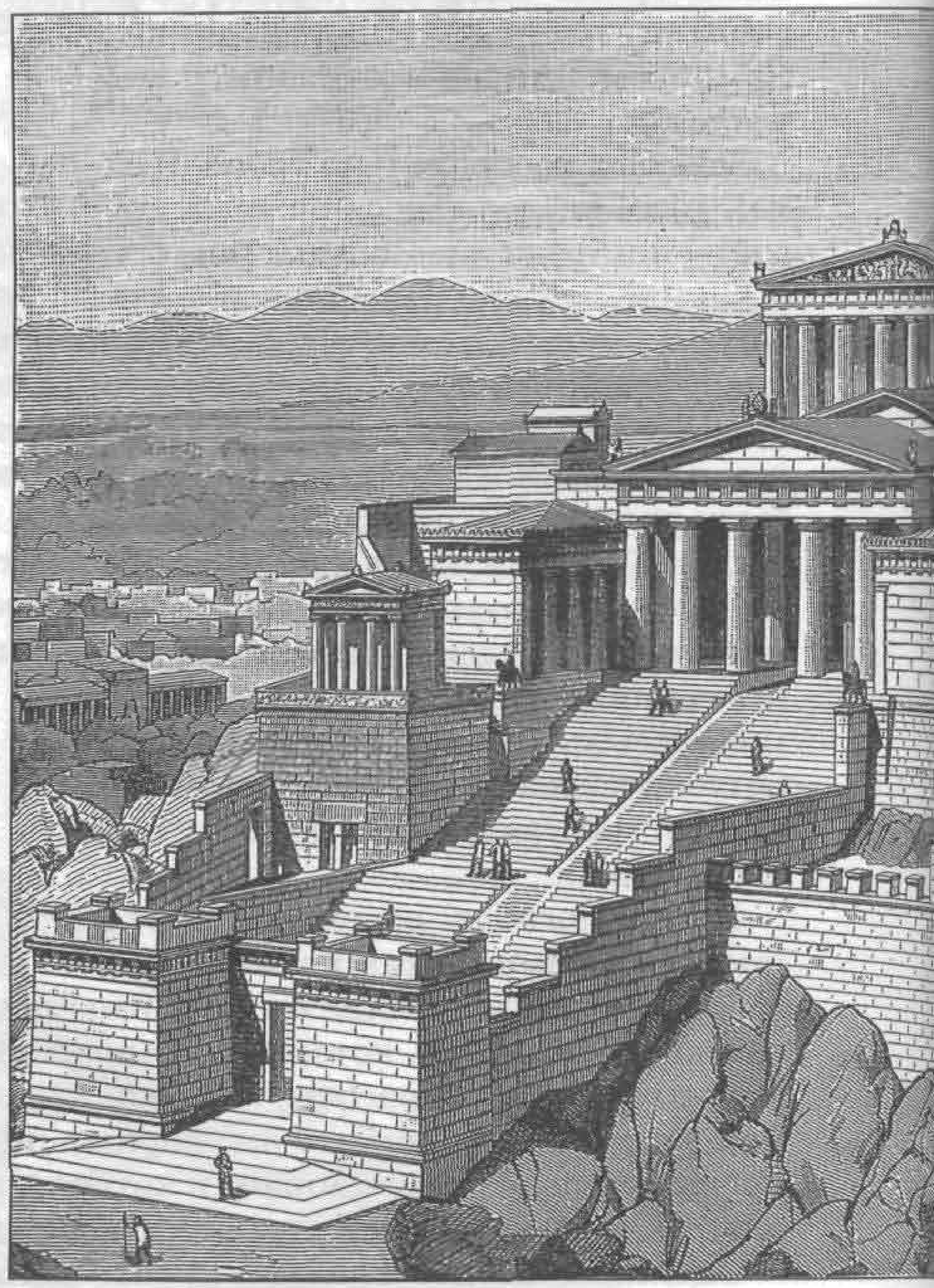


Рис...
Рекон...

На обоих фронтонах воссозданы эпизоды из мифа об Афине: ее рождение и спор с Посейдоном. На первом центр фронтона занимают Афина и Зевс; справа и слева группируются разные божества; в левом углу восходящий Гелиос, от образа которого сохранились только лошадиные морды и рука возничего. На втором изображена погружающаяся в море Селена. Западный фронтон, может быть, несколько слабее восточного, но и в нем много движения и силы. Среди дошедших до нас обломков, безголовых и безногих, мы можем выделить удивительные фрагменты (рис. 91).

Во-первых, это две фигуры дочерей Кекропса. Нежно-прозрачные ткани, облекающие их тела, исполнены с необыкновенным совершенством. Движения просты, грациозны и естественны. Такой ткани, таких складок не найти нигде (рис. 101). Затем — торс Тезея, перед которым меркнут все Геркулесы и бельведерские Аполлоны. Тут такая анатомическая сила, такое выразительное

напряжение мускулов, такое знание мельчайших деталей! Наконец, изумительно изваяны головы коней Гелиоса. То, что Цицерон говорил об изображении богов Фидием, вполне применимо и в этом случае. Таких коней на земле нет: это небесные, огненные кони, олицетворение ярости и титанической силы.

Несколько иным характером отмечен фриз, окружающий под колоннадой стены Парфенона. На нем изображена процессия праздника Панафиней, растянувшаяся на сто тридцать метров. Фриз отличается превосходной исполнительской техникой и тем спокойным благородством форм, которого тщетно добиваются наши современные скульпторы. Драпировки здесь находятся в полной гармонии с телом (рис. 100).



поль.
Тирша

Мирон из Элевтерия создавал статуи преимущественно из бронзы. Главной целью Мирона было выражение движения. Металл не допускает такой точной и тонкой работы, как мрамор, и, может быть, поэтому художник искал «ритм» движения, под которым подразумевалась гармония всех частей тела. И действительно, в изображении ритма скульпторы больше никогда не достигали такого совершенства.

Наиболее известной работой Мирона стала статуя метателя диска — «Дискобол». Фигура с далеко закинутой назад рукой в миг последнего размаха безукоризненна (рис. 102). Здесь каждый мускул отвечает идее. Множество дошедших до нас копий лучше всего доказывает, каким почетом статуя пользовалась у древних. За реализм техники Мирона называли «сеятелем истины», хотя некоторые детали он и выполнял условно. Ему не удавались изображения богов, но все реальное находило в нем отличного ваятеля. Так, известны его фигуры пьяной старухи и коро-



Рис. 104. Горельеф с так называемого саркофага Александра. *«Сидонский саркофаг»*

вы, вызывавшие удивление современников. После себя Мирон оставил ученика Ликия — тоже превосходного скульптора.Из его работ заслуживает особого упоминания мальчик, раздувающий курительницу.

Одновременно с Мироном ваял скульптор-реалист Диметрий. Он совершенно отбросил классическую строгость и традицию, и, преодолев грань реалистического искусства, увлекся натурализмом. Он будто «фотографировал» натуру, стараясь воспроизвести из мрамора все, что ему попадалось на глаза. Отвислые животы и груди, которые он ваял с любовью, были верны действительности, но вызывали отвращение у зрителей.

Диаметральной противоположностью ему был Поликлет, искавший в своих произведениях чистейшей красоты. Он соперничал на конкурсах с Фидием и даже побеждал его. Подобно Мирону, он чаще всего ваял из бронзы, но работал также в мраморе и в кости. Особенно славилась его Гера — колоссальная статуя, послужившая прототипом изображения супруги Зевса. Спокойная величавость, благородство типа, простой, но царственный головной убор,— все это прекрасно олицетворяет данный тип. Богиня была изображена на троне, со скипетром в одной руке и яблоком в другой.

Кроме Геры Поликлет изваял много фигур атлетов, всюду достигая замечательной гармонии. Его «Юноша с копьем» был настолько гармоничен, что его прозвали «каноном» и он долго служил образцом для художников. Статуя изображала юношу, оперdroшегося на копье. Поликлет был создателем кариатид-канефор. Это первый пример, когда фигура мыслилась как подпора, т. е. статуя создавалась в пропорциональной связи с антаблементом.

Ученые выделяют в развитии греческой скульптуры четыре периода. Первый период охватывает время до V в. до н. э. и заканчивается появлением Мирона, после которого эллинское ваяние вступает в период идеализма и высочайшего совершенства форм. Второй — это царство Фидия

и Поликлета. Третий период — с IV в. до н. э. до Александра Македонского. Он отмечен более вдумчивым характером искусства Праксителя и Скопаса. Наконец, четвертый период — от смерти Александра Великого до завоевания Эллады римлянами. Тут выдвигаются на первый план родосская и пергамская школы.

Существует предположение, что все статуи античного периода раскрашивались, причем глаза рисовали эмалевой краской. В стамбульском музее есть превосходный беломраморный саркофаг, известный как гробница Александра Македонского, хотя это, конечно, не так. С четырех сторон бока саркофага охватывает лента горельефов, изображающих сцены из жизни Александра. Тут и охоты, и пиры, и битвы, и погребение. Фигуры сделаны с удивительной тщательностью — несмотря на их небольшие размеры, превосходно обработан каждый пальчик, каждый ноготок (рис. 104). Грация, тончайший вкус, глубокое знание анатомии, удивительный реализм каждой подробности,— все это усиливается превосходной раскраской фигур. Бледные тона — светло-голубые, светло-розовые — чередуются с телесной краской и с золотом. Особенно хороши женщины, плачущие на погребении: их скорбь выражена с художественным чувством меры.



Рис. 105. Коринфский ордер. Колонна из памятника Лисикрата

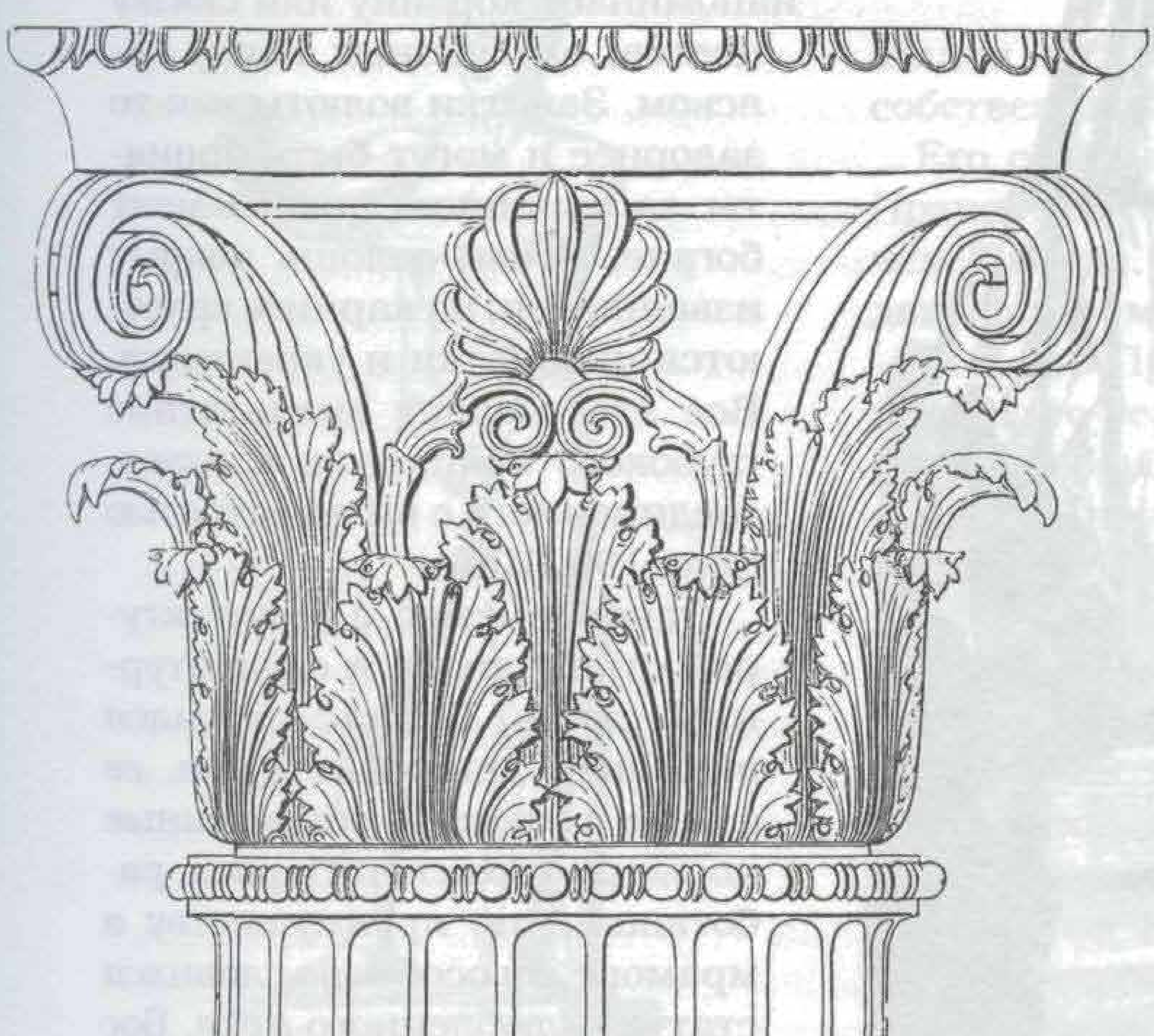


Рис. 106. Коринфский ордер. Капитель из памятника Аполлона Дидимахеса в Милете

* * *

Один французский писатель не без остроумия заметил, что у греков было два полюса нравственности, между которыми постоянно колебалось их моральное чувство: Афина-Паллада и Афродита. Порой понятия о них смешивались и путались. После века Перикла, когда Алкивиад со своей чаровницей Аспазией стал во главе республики и олигархия восторжествовала, расцвел культ Афродиты и поклонение Вакху. Творческая сила искусства стала тоньше, мягче, сладострастнее. В стиле появилась неизвестная до сих пор игривость. Глаз требовал чего-то большего, чем строгая классическая красота, и эту задачу выполнил коринфский ордер.



Рис. 107. Копия Афродиты Книдской Праксителя

Новый ордер выглядел уже как пресыщение, как болезненная фантазия. В коринфской колонне повторяются все части ионийской: те же каннелюры, базы и волюты. Только каннелюра наверху заканчивается загнутым листиком (рис. 105) и база более сплющена, словно груз, гнетущий ее, стал тяжелее. Капитель напоминает корзину или связку цветов, охваченных внизу пояском. Завитки волюты как-то задорнее и могут быть приняты за тычинки. Антаблемент богаче, почти сплошь покрыт изваяниями; на карнизе красуются пальметки и украшения. Все это создает впечатление глубокого изящества и вкуса, соединенного с витиеватостью (рис. 105, 106).

Одновременно с архитектурой стал тоньше и скульптурный стиль. Скопас старался выразить движение души, ее самые тонкие и сокровенные порывы. Уроженец Пароса, работавший по преимуществу в мраморе, он особенно славился статуей влюбленного Арея. Бог войны сидит в спокойно-мечтательной позе. Глаза бесцельно устремлены в пространство, руки скрещены на левом колене,

левая рука машинально держит боевой меч, а у ног возится шаловливый Эрот (рис. 75). Не менее известна его Менада в разгаре вакхического опьянения, в развевающейся по ветру одежде, с запрокинутой головой, растрепанными волосами и полудиким-полустрастным выражением лица. Это был одухотворенный мрамор.

Скопас вносил в скульптуру новые элементы. Он снял с Афродиты все покровы, и она впервые появилась перед глазами изумленного мира такой, какой вышла некогда из пены моря: совершенно нагой. Аполлона он закрыл широкой, свободной одеждой, дал ему, как богу поэзии, в руки лиру и голову поднял вдохновенно вверх. Словом, он был новатором, продолжавшим дело Фидия и согревавшим искусство своим собственным, живым огнем.

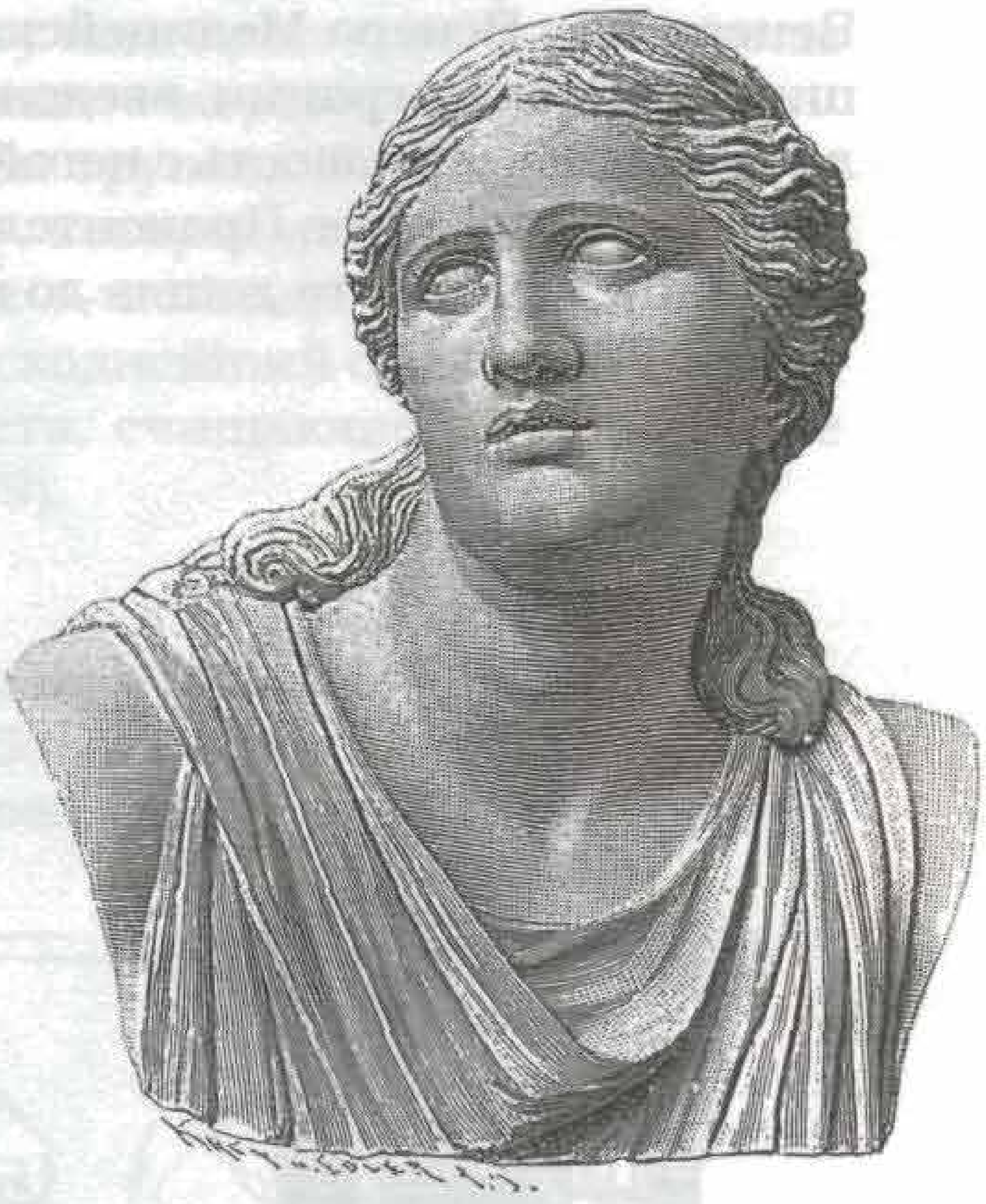


Рис. 108. Голова Ниобы



Рис. 109. **Лисипп**. Апоксиомен

Его современником был гениальный Пракситель. Еще более разнообразный, чем Скопас, он предпочитал бурным движениям мечтательный покой.

Все, что Пракситель ваял, выходило из-под его резца полным грации и красоты. Он был настоль же чувственным, как сама природа, но никогда не подчеркивал эту чувственность специально. До нас не дошла его знаменитая Книдская Афродита, о которой рассказывали чудеса (рис. 107). Она стояла в открытом храмике, блестя чистотой и белизной паросского мрамора. Она была совершенно нагая и грациозным движением выпускала из левой руки свою одежду. Улыбка, волосы, взгляд, брови превосходили все, что ваяли до сих пор скульпторы Греции. Сохранились ее плохие изображения на книдских монетах, но оригинал был превосходным, если Никомед предлагал за

нее отдать все государственные долги книдян. Знаменитая Клеоменова Венера или Венера Медицейская была если не подражанием, то дальнейшим развитием грации, введенной Праксителем. В его Афродите соединилась живая величавость с негой чисто южного характера. Оригинальность и новизна замыслов Праксителя проявилась и в его Аполлоне, убивающем ящерицу. Статуя эта дошла до нас в копии и хранится в Лувре.

Праксителю приписывают и знаменитую группу Ниобы. Некоторые исследователи считают, что это работа Скопаса. Точное имя автора затерялось еще в древности. Во Флоренции хранится копия с этой группы. Особенно хороша сама Ниоба и ее дочери. Выражение ее лица невольно трогает зрителя (рис. 108). Вся поза выражает скорбь и движение, которым она старается прикрыть детей от жестоких стрел Латонидов. Фигуры сыновей Ниобы менее удались автору, хотя и в них есть много чувства и трагизма.

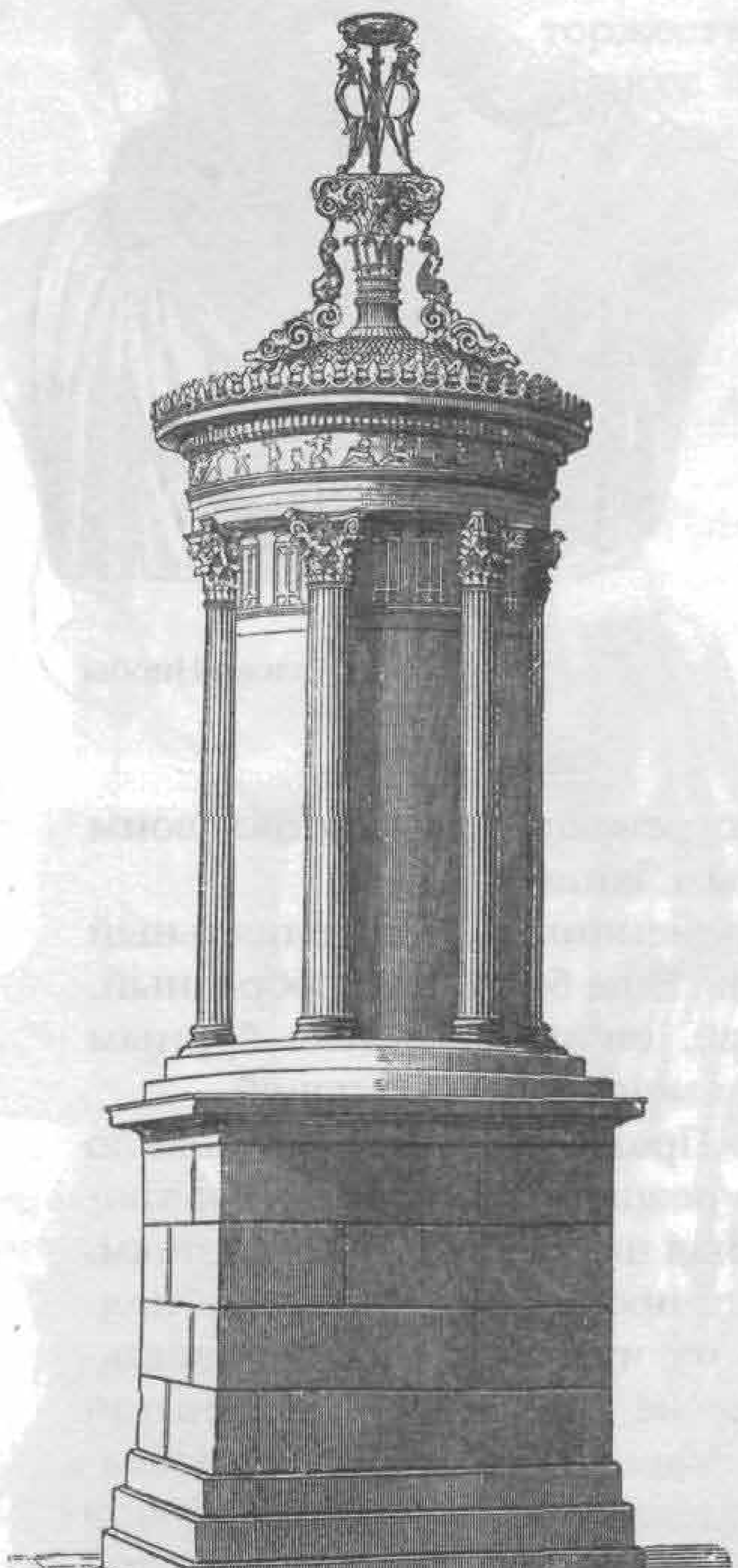


Рис. 110. Памятник Лисикрата

Блестящий список скульпторов этого века завершает имя Лисиппа. Исследователи относят его к аргосской школе, отмечая, что он принадлежал совсем к другому направлению, чем художники афинской школы. В сущности, он все-таки был ее последователем, но, восприняв необходимые традиции, шагнул дальше. В молодости художник Евпомп на его вопрос: «Какого выбрать учителя?», ответил, указывая на толпу, теснившуюся на агоре: «Вот единственный учитель: натура».

Слова эти глубоко запали в душу гениального юноши, и он, не доверяя авторитету канона Поликлета, взялся за точное изучение природы. До него людей лепили, опираясь на канон, то есть учитывая соразмерность всех форм и пропорций людей. Лисипп предпочел высокий, стройный стан. Необычайная плодовитость помогла ему создать около 1500 статуй. Он высекал из мрамора и отливал из металла Зевсов, Аполлонов, Посейдонов, героев, полубогов. Особенно славился его Гелиос в колеснице, запряженной четверкой лошадей. Нерон даже приказал его позолотить и тем испортил группу. Большую известность также получила его статуя «Удобный

случай». Это очень милая аллегория. Юноша с только что пробившимся пухом на подбородке катится на шаре. Ноги у него крылатые, в руках весы и бритва, на лбу у него клок волос, а остальные — коротко острижены.

Иногда Лисипп изготавливал колоссальные группы. По заказу Александра Великого он создал «Битву при Гранике», которая состояла из тридцати пяти фигур, двадцать шесть из которых — конные. Только ему Александр позволял лепить с себя бюсты. Превосходнейший образец его лепки дошел до нас в статуе Апоксиомена — атлета, счищающего с себя после борьбы грязь железной скребницей (рис. 109).

* * *

Коринфский стиль появился в первой половине пятого столетия. Он едва заметен в храме Аполлона Эпикурейского в Бассах, в Фигалии, где коринфская колонна одиноко высилась за статуей божества. В афинском Акрополе

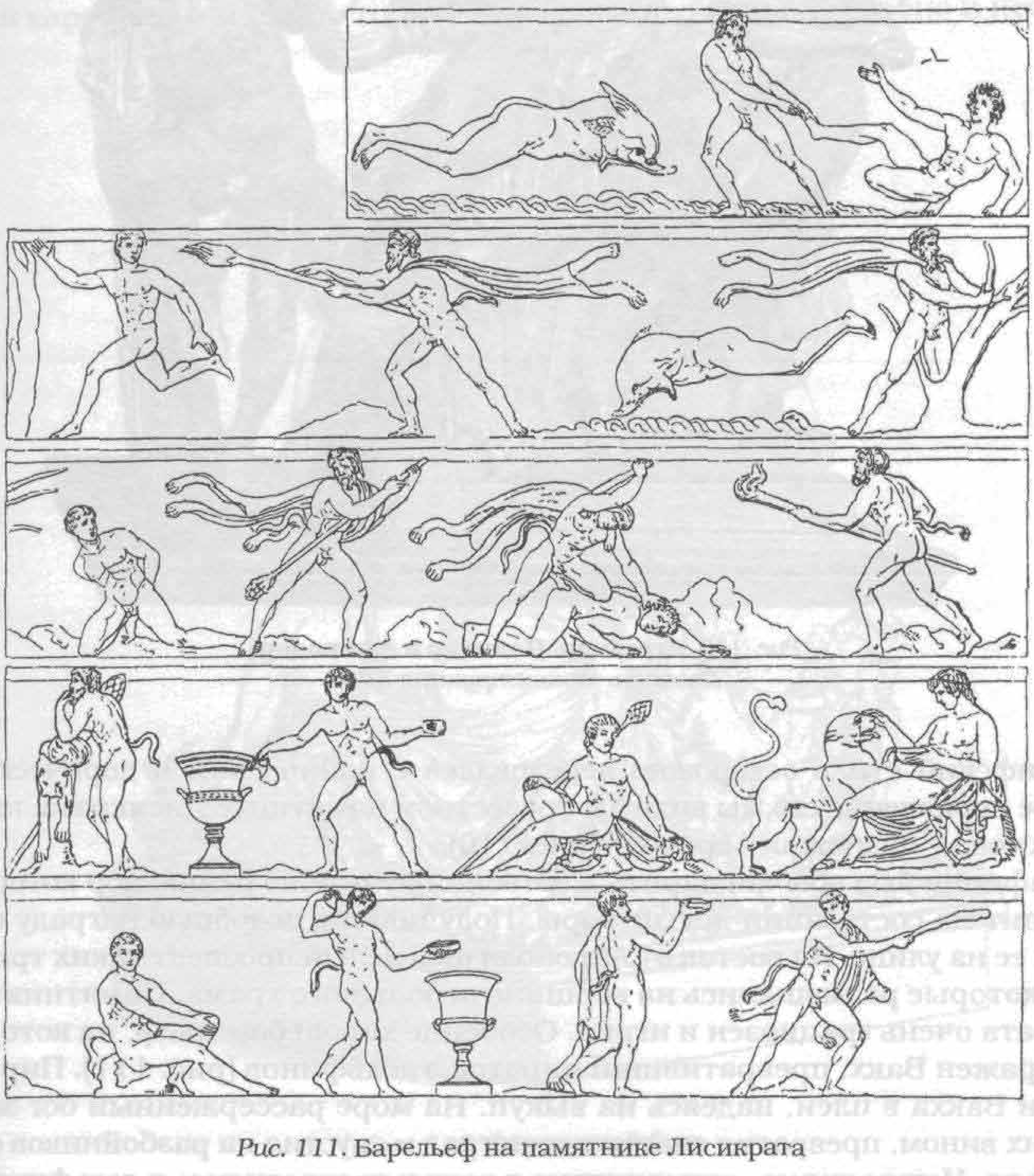


Рис. 111. Барельеф на памятнике Лисикрата

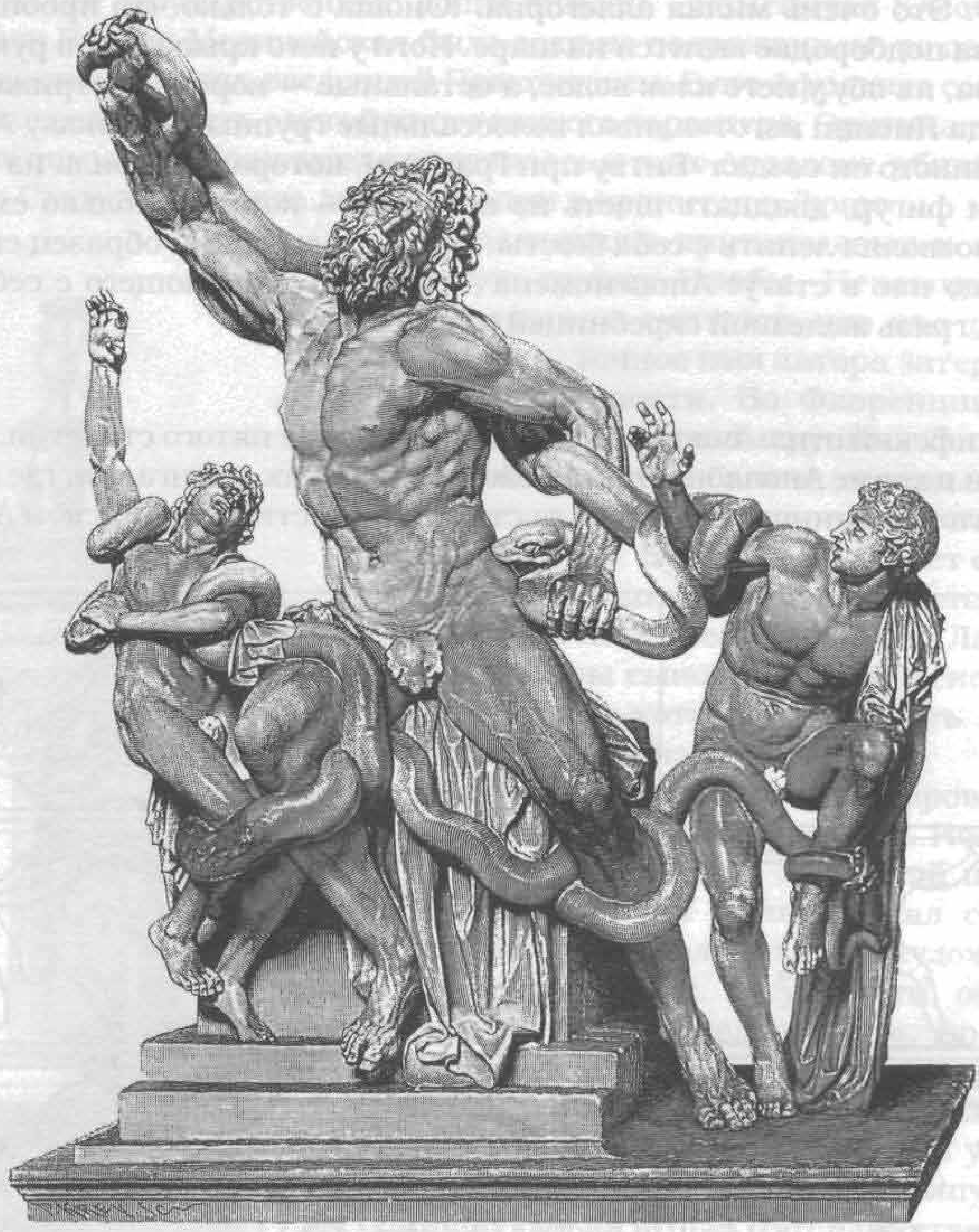


Рис. 112. **Агесандр, Полидор и Афинодор.**
Лаокоон. *Реконструкция XVI в.*

коринфский стиль осторожно чередовался с ионическим и дорическим. *Яркое проявление его мы видим в прелестном памятнике Лисикрата, который стоял у подножия Акрополя (рис. 110).*

У афинян был обычай дарить жертвенник учителю пения, хор которого победит на состязании другие хоры. Получившие подобную награду ставили ее на улице. На восток от Акрополя шел целый проспект таких триподов, которые размещались на вершине небольшого храма. Памятник Лисикрата очень грациозен и игрив. Особенно хорош барельеф, на котором изображен Вакх, превративший пиратов в дельфинов (рис. 111). Пираты взяли Вакха в плен, надеясь на выкуп. На море рассерженный бог затопил их вином, превратил снасти в виноград и спустил на разбойников своего льва. Испугавшись, они кинулись в воду и превратились в дельфинов.

В центре фриза — бог-юноша, развалившись на ложе, играет с львицей или пантерой. Сатиры с факелами и дубинами бьют пиратов. Весь рельеф воздушен и не лишен игривости. Такое изготовление фриза, хотя оно несколько грубее парфенонского, может смело стать в ряд с многими из лучших художественных произведений Эллады. Купол памятника венчали лавровые листья и заканчивал цветок, на котором и стоял треножник.

Чем дальше развивался новый стиль, тем сложнее удавалось сохранить простоту и ясность дорического ордера. Витрувий рассказывал, что Гермоген, предпринявший постройку Галикарнасского мавзолея, был вынужден оставить дорический стиль, так как ему оказалось не по силам справиться с метопами и триглифами. Галикарнасский мавзолей не сохранился. Нам известно, что это было здание, обнесенное колоннадой, над которой возвышалась пирамида, а на верху ее стояла квадрига — колесница, запряженная четверкой лошадей.

Со времен Александра Великого искусство стало принимать эклектический характер: оно брало то, что было в данный момент удобно и необхо-



Рис. 113. Фарнезский бык



Рис. 114. Галл, убивающий себя и свою жену

димо, не сохраняя законов и преданий. Это повлекло за собой полный хаос в образах и представлениях. В Афинах был воздвигнут колоссальный храм Зевса Олимпийского с коринфскими колоннами чуть ли не в восемнадцать метров в высоту. На острове Родосе, в гавани, поставили статую колосса такого размера, что между его широко расставленными ногами проходили корабли. Ученик Лисиппа, Хорес, проработал над ней 12 лет. Через пятьдесят лет она рухнула от землетрясения. Плиний уверял, что, судя по обломкам этой статуи, которые ему удалось видеть, она была до того громадна, что трудно было обеими руками обхватить один палец исполина. До нас не дошло ни описания, ни изображения этого колосса; все рисунки, на которых его попытались воспроизвести, явно фантастичны. Впрочем, на Родосе было еще около ста статуй-исполинов.

По мере того как тускнел политический блеск Эллады, менялся и характер искусства. После смерти Александра греческое искусство подпало под влияние Рима и поддерживалось в основном заказами его императоров.

Иногда греки заимствовали, например, италийскую форму свода, как на водопроводе возле Башни Ветров в Афинах. Башня была очень оригинальной. Внутри ее размещались водяные часы, снаружи — солнечные. На кровле был установлен флюгер в виде тритона, указывающего тростью на аллегорическое изображение того ветра, который дул в данную минуту. Восемь летящих аллегорических фигур изображали ветры. В Сицилии есть любопытное здание этой эпохи, представляющее собой смесь ионического стиля с дорическим — это памятник Ферону. Антаблемент в нем дорический, а полуколонны — ионические. Триглифы и метопы довольно игриво были перемешаны с зубчиками, хотя это и свидетельствовало о легкомыслии строителя-эклектика. Ему мог бы послужить укором старый храм Пестума, несколько грубоватый, но чистейший образец строгого дорического стиля.

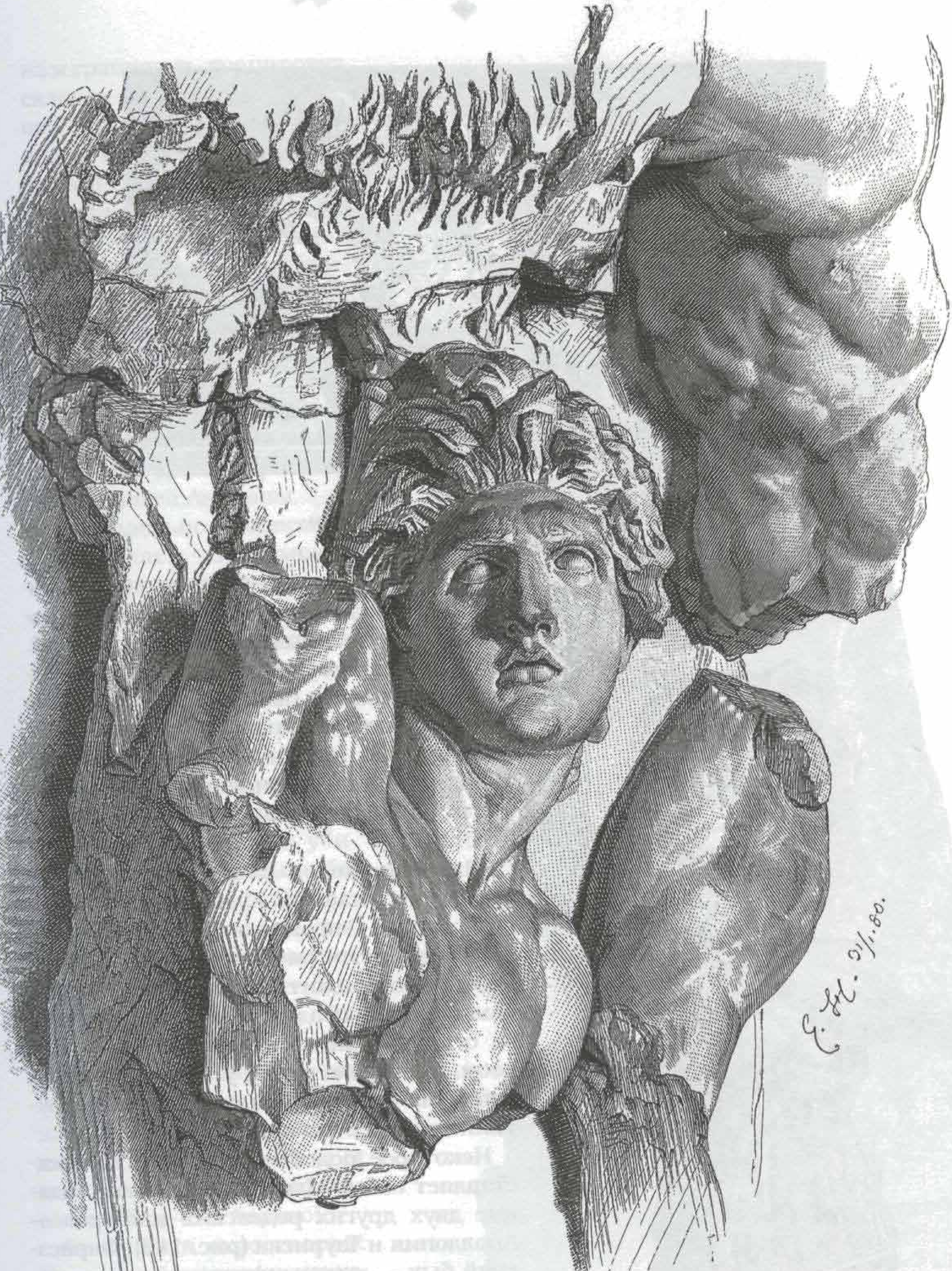


Рис. 115. Битва богов с титанами.
По пергамским горельефам



Рис. 116. Битва богов с титанами.
По пергамским обломкам

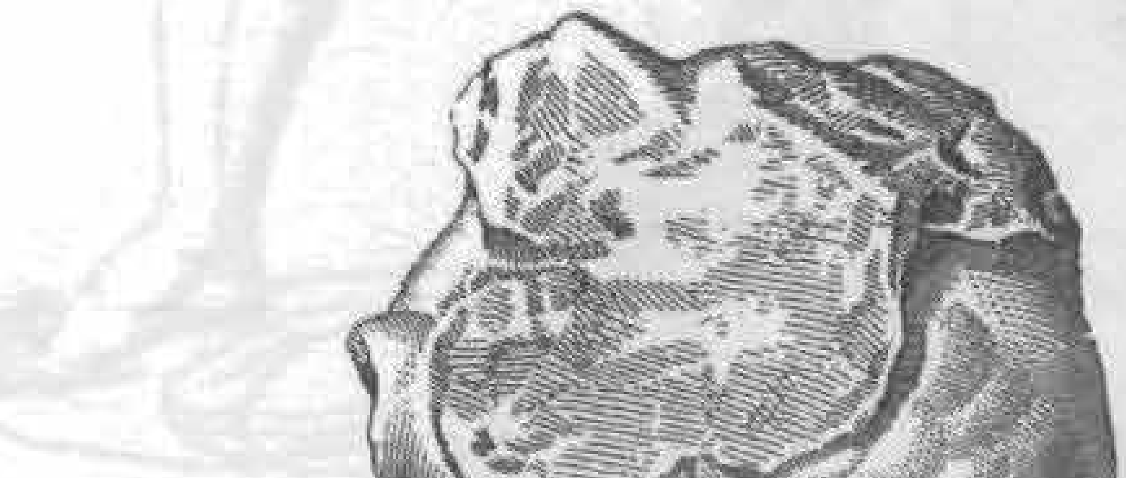


Рис. 117. Ватиканский торс

В Сиракузах был возведен храм Гиерона II в сто восемьдесят метров длиной. Делосский храм украсили по метопам рогатыми головами быков. Скульптура еще более поддавалась натурализму и чувственности, но, как бы то ни было, процветала. Агезандр, Афенодор и Полидор создали на Родосе знаменитого «Лаокоона» (рис. 112).

«Лаокоон» полон самого потрясающего, могучего пафоса. Художников вдохновил рассказ Софокла о том, как Лаокоон был умерщвлен змеями вместе с своими незаконно прижитыми детьми; змеи эти были посланы разгневанным Аполлоном за осквернение священной рощи. Лаокоон, очевидно, стоял у жертвенника, а два сына прислуживали ему. Змеи скрутили сразу и отца и детей.

Некоторое подобие этой группы представляет собой «Фарнезский бык», создание двух других родосских мастеров — Аполлония и Тауриска (рис. 113). Фарнезский бык — тоже мифологическая трагедия. Два сына Антиопы, рожденные от Зевса, привязывают к рогам быка Дирцею, царицу Фив, за ее жестокое обращение с их матерью. Фигура Дирцеи прелест-

на и грациозна, драпировка складок проста и изящна; она сидит перед быком, и тот хочет раздавить ее копытами.

«Фарнезский бык» был найден в 1546 г. в термах Каракаллы; его реставрировали под наблюдением Микеланджело. Современными частями группы являются голова быка, вся Антиопа, кроме ног, верхняя часть Дирцеи и большая часть фигур, изображающих сыновей Антиопы.

Параллельно с родосской развивалась пергамская школа, которая тоже достигла больших успехов. Победы пергамцев над галлами воодушевили пергамских художников, и они взялись за изображения военных эпизодов. Это превосходные статуи умирающего галла и галла, заколовшего свою жену и убивающего себя, чтобы избежать плена (рис. 114). Долгое время считалось, что первая статуя изображает гладиатора, а вторая — Аррию и Цецина Пета. Пет был осужден на смертную казнь за заговор против Клавдия вместе со своей женой Аррией. Аррия заколола себя кинжалом и передала его мужу со словами: «Пет,— не больно!..»

Раскопки в окрестностях Пергама обогатили искусство бесценными сокровищами. Найденные горельефы оказались столь удивительной красоты, что их сравни-

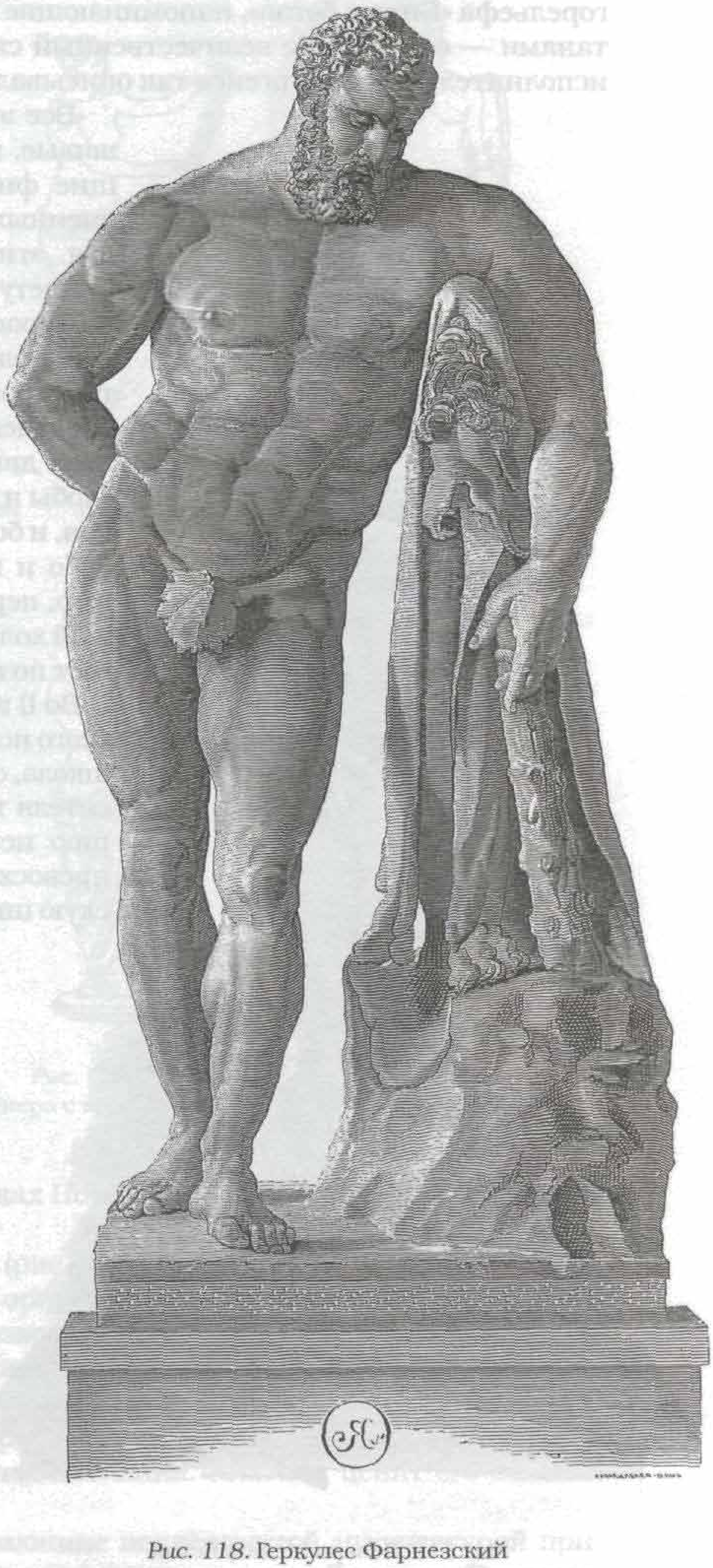


Рис. 118. Геркулес Фарнезский

вали даже с парфенонскими. Особенно поражают обломки колоссального горельефа «Битвы богов», напоминающие Микеланджело. Битва богов с титанами — сам по себе величественный сюжет, нашедший себе достойных исполнителей. И.С. Тургенев так описывал свое впечатление:

«Все эти — то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти кони, оружие, щиты, эти летучие одежды, эти пальмы и эти тела, красивейшие человеческие тела во всех положениях, смелых до невероятности, стройных до музыки,— все эти разнообразнейшие выражения лиц, беззаветные движения членов, это торжество злобы и отчаяния, и веселость божественная, и божественная жестокость,— все это небо и вся эта земля,— это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и благоговения пробегает по жилам...» (рис. 115, 116).



Рис. 119. Венера Медицейская

Во II в. до н.э., в период падения эллинского искусства, в Пергаме господствовала школа, с честью продолжавшая дело Праксителя и Фидия, которая внесла в историю искусств совершенно самобытные, превосходные элементы. Изучать пергамскую школу художников столь же необходимо, как и Лисиппа, Микеланджело и Рафаэля.

* * *

Последние образцы греческого искусства создавались во времена римского владычества. В эту эпоху появляется много изображений гермафродитов. Скульпторы старались изобразить не физиологическое уродство, а дать идеальное слияние форм юноши с упругими формами невинной девушки. В знаменитом изваянии Поликлета на эту тему фигура не лишена сладостраст-

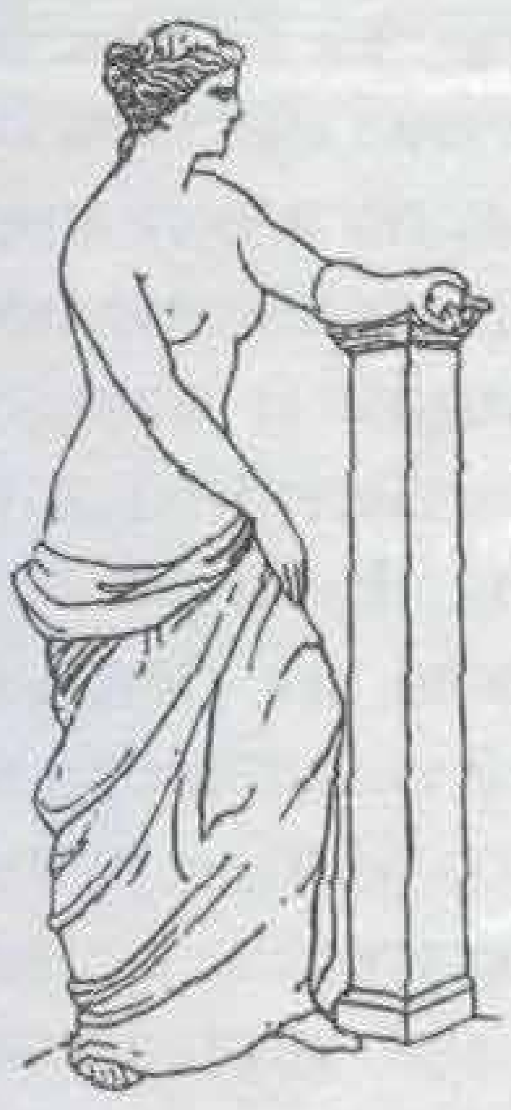


Рис. 120.
Венера с яблоком



Рис. 121.
Венера с голубем



Рис. 122.
Венера пишущая



Рис. 123.
Венера и Тезей (Марс)



Рис. 124.
Венера и Марс



Рис. 125.
Венера с зеркалом



Рис. 126.
Венера с венками

ного сонного движения. На фресках Помпеи и Геркуланума гермафродиты встречаются очень часто.

Знаменитый ватиканский торс (рис. 117), от которого приходил в восторг Микеланджело, признан копией с оригинала Лисиппа, созданной Аполлонием. Микеланджело восхищала резкость проявлений мускулатуры, которая видна и в его творениях. Но эта копия, вероятно, была далека от оригинала. Стоит сравнить ее с парфенонскими фронтонами, чтобы найти в ней некоторую неопределенность и даже дряблость мускулов. И тем не менее этот торс — одно из лучших украшений Ватикана. Знатоки ценят его больше, чем Аполлона Бельведерского.

К той же категории статуй с излишне подчеркнутой мускулатурой принадлежит Геркулес Фарнезский, тоже копия с изваяния Лисиппа. Если мус-

кулатура Геркулеса такова во время отдыха, как же она должна выглядеть при физическом напряжении! Лисипп не мог ваять так, и в том, что мышцы утрированы, виноват копиист (рис. 118).

Не меньше статуи Геракла славится Клеомена, известная под именем Венеры Медицейской. Бесконечное количество копий, рассеянных по всему миру, — лучшее свидетельство необычайной грации и изящества этой прелестнейшей античной статуи. Венера только что возникла из пены морской, на ней нет даже ее чарующего пояса. Это не купание, как у Праксителя, а именно рождение, что подтверждает крошечный амур, усевшийся у ее ног верхом на дельфине. Стыдливый жест рук, прикрывающих наготу, плохо сочетается с чувственной полуулыбкой и далеко не невинным взглядом. Все просто, легко, гармонично, весело. Пухленькая кисть левой руки замечательна по красоте очертаний. Прическа кокетлива; ее некоторая небрежность придает статуе еще больше индивидуальности и характера (рис. 119).



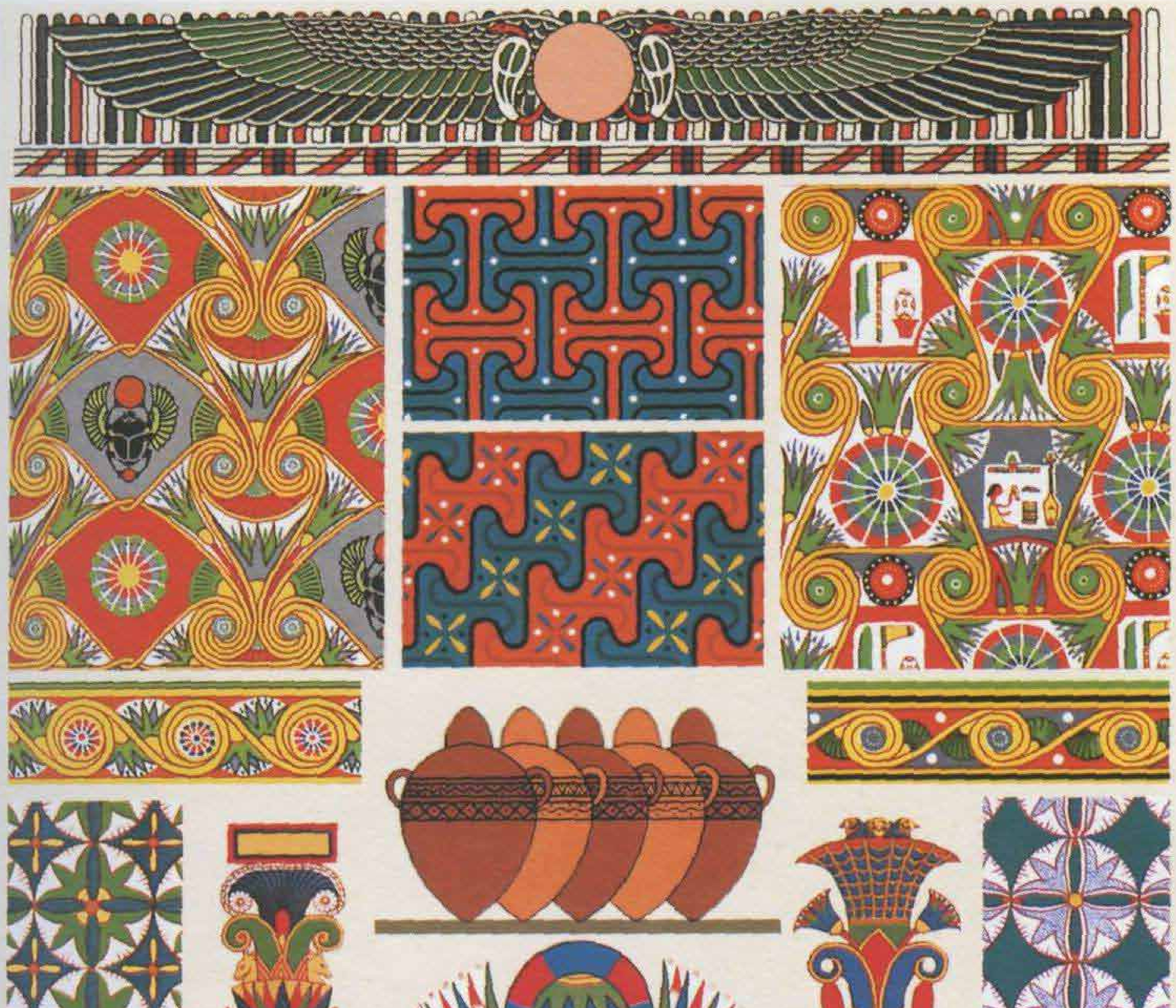
Рис. 127. Венера Милосская

Венера Милосская, это неземное создание неизвестного автора, не дошла до нас целиком: обе ее руки отломаны. Но это не мешает торсу блистать необыкновенной, божественной красой (рис. 127). Это богиня в полном смысле этого слова, богиня, достойная алтарей и молитв.

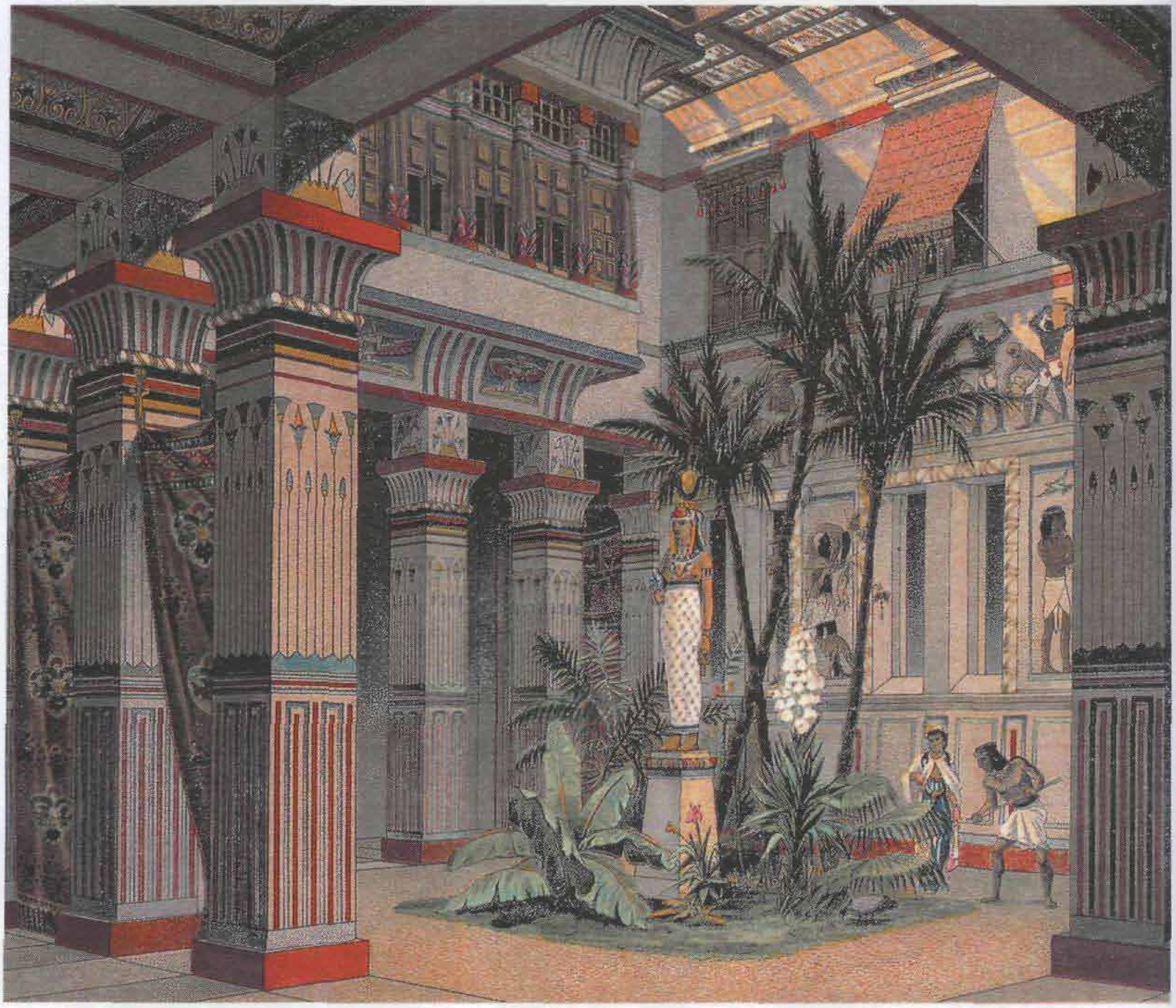
Вопрос о руках этой замечательной статуи до сих пор занимает ученых. Существует ряд всевозможных проектов, появлявшихся на выставках, где ваятели портят Венеру на всевозможные лады (рис. 120—126). Очевидцы утверждают, что статуя была найдена целой, с двумя руками, и одной рукой Венера поддерживала одежду, а другой держала яблоко, полученное от Париса.

* * *

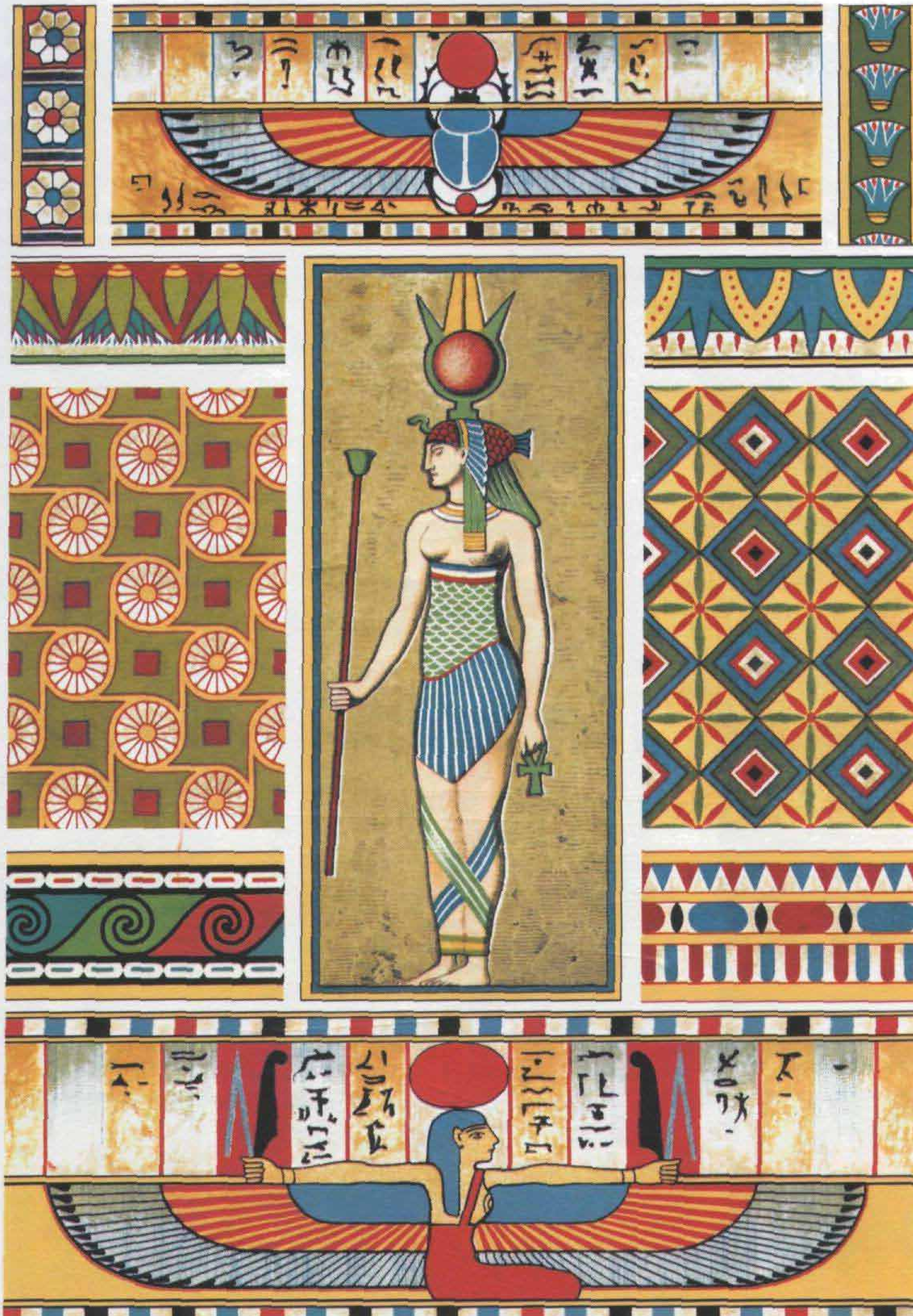
Первым опытом в области живописи у древних народов стали раскраска тела симметричными полосками и цветная роспись посуды. Темные фигу-



1. **Древний Египет**
Элементы росписи колонн и бордюров комнат усыпальниц



2. **Древний Египет**
Внутренний двор в доме богатого египтянина
Эпоха фараонов. XIV в. до н. э.



3. **Древний Египет**. Фрагменты росписи бордюров стен и фризов.
В центре: изображение богини Исиды



4. **Древний Египет**. *Фрагменты росписи из погребальных камер.*
В центре: изображения, иллюстрирующие сцены из Книги Мертвых

ры на красных глиняных горшках — это плоский барельеф, побочная деталь, украшение. Когда впоследствии живописцы перешли к изображению более масштабных сюжетов, они уже не могли отказаться от условности барельефа. Круглая форма сосуда заставляла художника обращать внимание не на общее пятно, а на проработку отдельных деталей. Побочным эффектом этого стало неумение схватывать общий замысел картины. Лицо изображаемого героя в такой ситуации было не центром художественного произведения, а лишь одной из деталей. Греку была понятнее красота торса, чем сложная экспрессия лица. Внутреннее состояние человека стало предметом изображения позднее, когда искусство вступило в эпоху христианства.

Роспись посуды перестала быть простым украшением при Перикле, а во всей красоте проявилась только в позднейшую эпоху греческого искусства. В древности для росписи использовали всего-навсего четыре краски: желтую, черную, белую и красную; тем не менее греки сумели достигнуть замечательных результатов и с этой цветовой гаммой.

Одним из первых на деревянных досках стал работать Полигнот, уроженец острова Фасос. Полигнот расписал Дельфийский храм и Пропилеи. Его «Сошествие Одиссея в Аид», представляющее собой ряд строго выполненных композиций, понравилось грекам. Когда Полигнот отка-

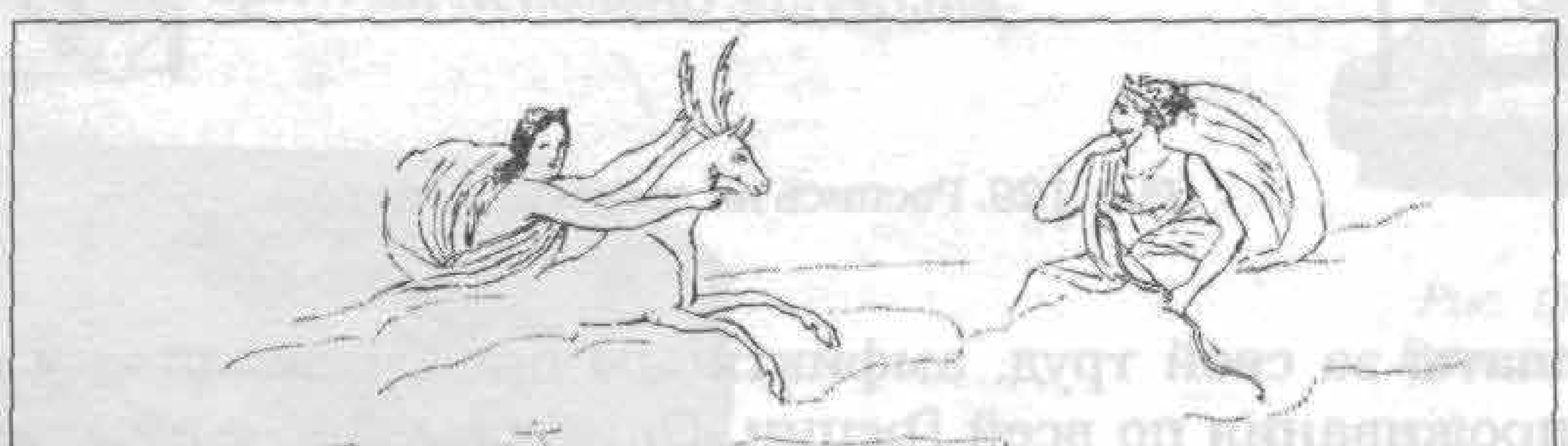


Рис. 128. Жертвоприношение Ифигении.
С помпейской фрески. Неаполь

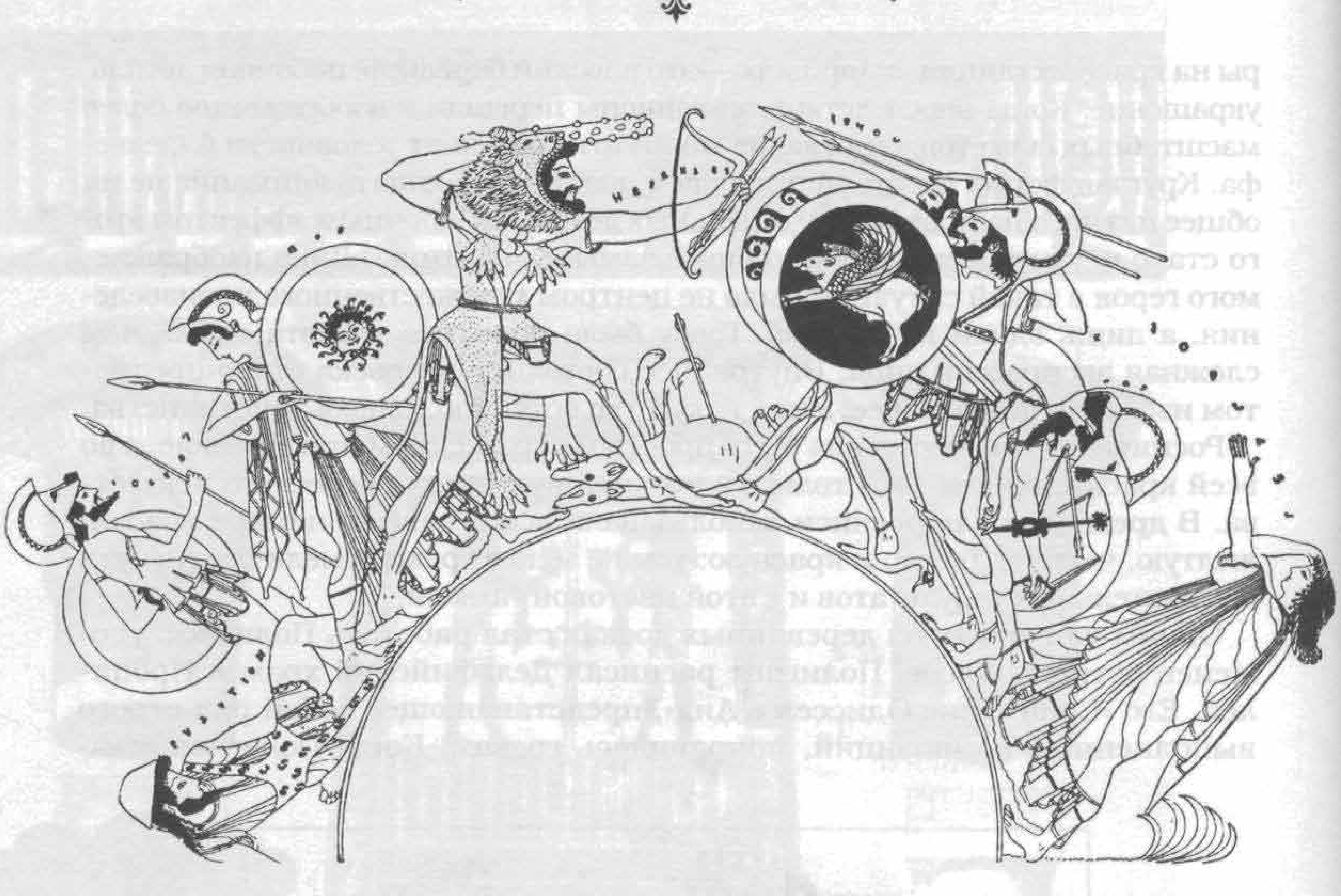


Рис. 129. Роспись на греческой вазе

зался от платы за свой труд, амфиктионы предоставили ему право бесплатного проживания по всей Греции. Одновременно с ним прославился Аполлодор, превосходно владевший техникой светопередачи и отлично понимавший законы ее градации.

Но особенно громкой славой пользовался его ученик Зевксис, представитель так называемой ионийской школы. Соперничая в искусстве со своим товарищем Паррасием, он отказался от условности и писал, подчиняясь натуре. Создавая идеальные типы, он старался выискивать среди окружающих подходящие характерные черты и сливать их в одно целое. Исполняя по заказу жителей Кротоны «Елену», он взял себе в качестве натуры пять красивейших девушек города, совмещая в своей картине элементы красоты каждой из них.

Хорошо известен анекдот о Зевксисе, написавшем виноград с таким мастерством, что его слетались клевать птицы. Паррасий, нарисовавший занавес, который задергивал картину, обманул самого Зевксиса. Зевксис превосходил Паррасия в тонах, но уступал ему в рисунке. Голова и конечности в работах Зевксиса были тяжеловаты по сравнению с торсом. Картины его, вероятно, были велики, так как изображения у него обычно превышали естественные размеры фигур. Паррасий, наоборот, отличался превосходным рисунком. В его произведениях уже есть намеки на воздушную перспективу. Считалось, что он умел передавать характерные национальные черты афинян, совмещая в их изображении тщеславие,

высокомерие, подобострастие и застенчивость. Его изображения богов славились по всей Греции, а множество превосходных эскизов, оставшихся после его смерти, могли бы послужить для художников целой школой.

Самомнение у Зевксиса и Паррасия было велико. Зевксис не продавал, а дарил свои картины, говоря, что нет таких сокровищ, которыми они могли бы быть оплачены. Паррасий называл себя сыном Аполлона и появлялся на народных празднествах, блестя золотом и пурпуром.



Рис. 130. Еврипид.
Ватиканский музей

Достойного соперника Паррасий встретил лишь в лице Тиманфа. Тиманф победил его на конкурсе, хотя Паррасий и не признал себя побежденным. Тиманф был художником-психологом. Перед его картинами зрители невольно задумывались. Особенно славилось его «Жертвоприношение Ифигении». Он закутал голову отца Ифигении покрывалом, давая возможность зрителю вообразить муки искаженного скорбью лица. Недосказанность тут как раз к месту: впасть в реализм автор «Лаокоона», очевидно, не захотел. «Жертвоприношение Ифигении», найденное в Помпеях, является, очевидно, подражанием картине Тиманфа (рис. 128).

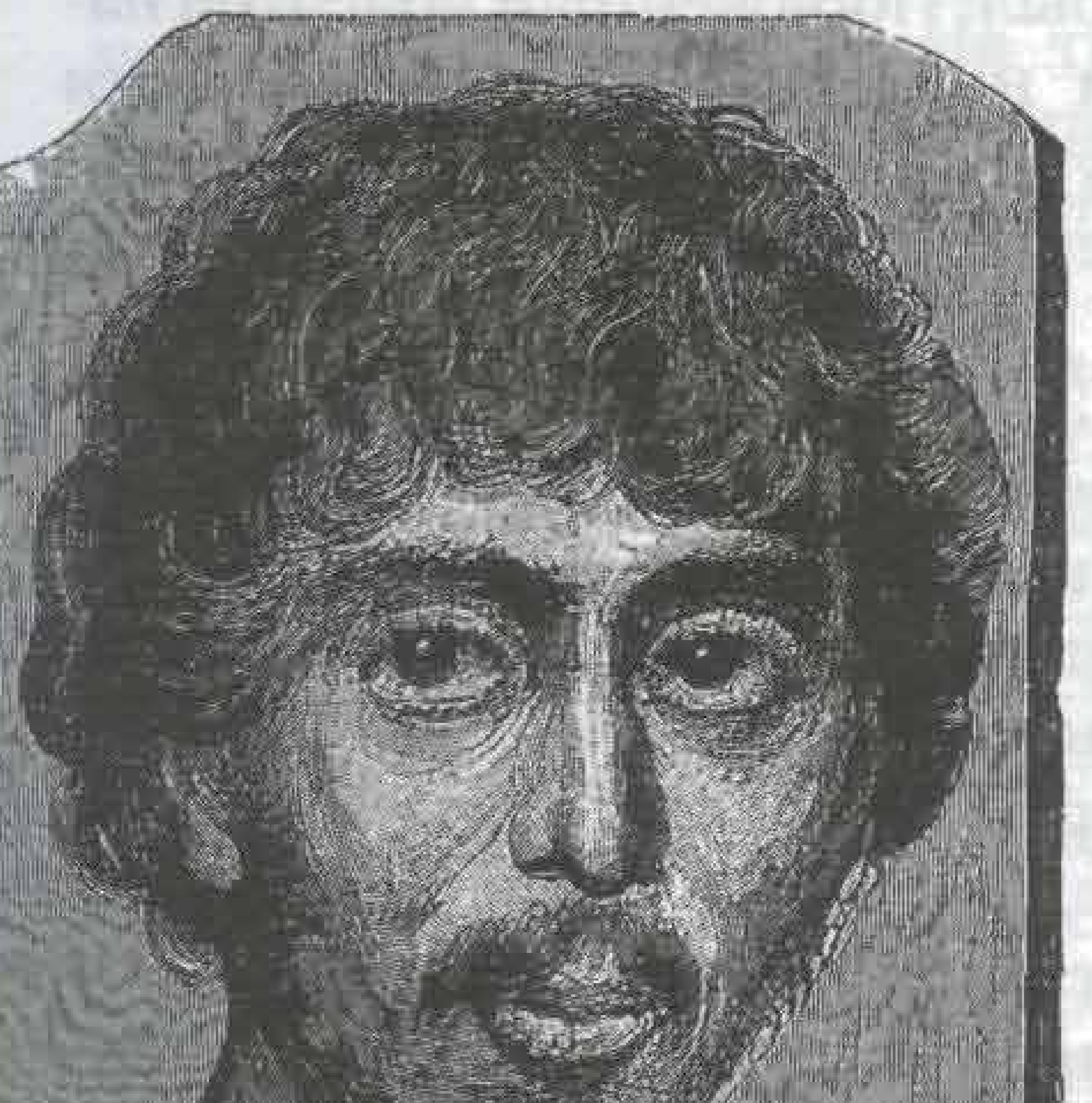


Рис. 131. Портрет греческой работы, найденный в египетском захоронении

Сикионийская школа, развивавшаяся параллельно, не обладала мягким колоритом, но зато славилась силой рисунка и его строгой разработкой. Здесь реализм понимали правильнее. Эвфранор-сикионец написал Тесея и, сравнивая его с Тесеем Паррасия, сказал: «Его Тесей вырос на розах, а мой — на говядине». Слова эти ясно характеризуют основные принципы обеих школ.



Рис. 132. Короткий хитон и гиматий



Рис. 133. Женский хитон

Самым блестящим представителем сикионцев можно назвать придворного живописца Александра Великого Апеллеса, который, соединяя многие достоинства, сумел превзойти ионийскую школу. «Ни одного дня без черты!»— говорил он и, руководствуясь этим правилом, оттачивал мастерство рисунка. Ему было присуще чувство меры: он никогда не записывал картин. «Протоген и я,— говорил он о своем знаменитом родосском современнике,— оба хорошие художники, и он, может быть, был бы выше меня, если б умел вовремя остановиться».

Качество их рисунка достигало необыкновенных высот. Однажды Апеллес приехал на Родос к Протогену. Не застав его дома, он не назвал своего имени, а только набросал на доске контур фигуры. По возвращении домой Протоген сразу узнал гениальную руку гостя, с которым лично знаком не был. Пораженный красотой наброска, он нашел новые возможности в его контурах. Апеллес, снова не застав его и увидев новый набросок, сделал третий эскиз, перед которым Протоген преклонился. Этот эскиз изумлял современников. Перевезенный в Рим, он погиб при Августе во время пожара во дворце.

Грация рисунка Апеллеса превосходила все созданное до тех пор. Поэтому его картина, изображавшая Афродиту и Граций, особенно славилась в Элладе. Молодое, энергичное лицо Александра тоже удавалось Апеллесу, и только он один получил право писать его портреты. Художник идеализировал в великом завоевателе мощь и силу, вкладывая ему в руку молнии Зевса. Александр к нему горячо привязался. Апеллес был влюблен в Кампаспу, одну из наложниц Александра, и, несмотря на ее слезы, Александр отдал ее художнику. Результатом этого подарка явилась знаменитая картина «Венера Анадиомена», т. е. выходящая из волн.

Апеллес строго придерживался правды, и, как известно, однажды переписал ко-

турну, когда сапожник обратил его внимание на неверное расположение ремней. Автор нескольких трактатов о живописи, Апеллес также был изобретателем превосходного лака, с помощью которого картины можно было сохранять в течение веков.

До нас не дошли картины эллинских мастеров, кроме кое-каких фресок да расписных ваз (рис. 129). Однако писатели древности свидетельствовали, что картинами восхищались целые города, жители которых обладали тонким вкусом и были воспитаны на превосходной скульптуре. В последний период живописцы писали по преимуществу энкаустикой, то есть восковыми красками. Они отличались от масляных тем, что не имели отблеска. По тем портретам эллинского письма, которые найдены при раскопках египетских захоронений, можно судить о том, как хороши были портреты, написанные первыми мастерами (рис. 131). Образцом пейзажной живописи может служить копия с картины, изображающая Одиссея в Аиде.



Рис. 134. Гимнастический костюм спартанской девушки

Ясное и чистое воплощение художественной идеи часто опосредовалось у греков аллегориями, как, например, в картине Апеллеса «Клевета». На троне сидит властитель с ослиными ушами; перед ним — юноша, которого тащит за волосы Клевета вместе с Незнанием и Подозрением. Впереди идет Зависть, истощенная, бледная, с злобным взглядом, сзади — Раскаяние, в слезах и трауре.

Перед произведениями великих мастеров благоговели. Когда Деметрий Полиоркет осадил Родос и ему пришлось брать город с той стороны, где помещалась мастерская Протогена с его знаменитой картиной «Охотник с собакой», то он отказался от осады. Говорят, что в память об этом родосцы продали оставшиеся стенобитные орудия и на полученные деньги установили чудовищную статую Колосса Родосского.

Грекам не чужды были и легкие жанровые вещи. Пиреикус превосходно писал цирюльни, чеботарни, рыночные сцены с ослами и телегами: его картины оценивались в огромные суммы. Жанровые сцены писались иногда на картинах маленького формата. Работы Калликлеса имели всего сантиметров пятнадцать в высоту, однако не уступали по популярности большим композициям. Известно,

что в Элладе многие отдавали предпочтение мозаике, прошедшей путь эволюции от простых наборных узоров пола в сложные мифологические сюжеты. В Сиракузах у Гиерона II был корабль, украшенный мозаичными сценами из «Илиады» работы пергамца Соза.

* * *

Детали греческого костюма можно восстановить по описаниям, статуям и керамическим рисункам. Он мало изменился со времен Гомера до позднейших времен. Азиатская роскошь сменила первоначальную простоту только после века Перикла.

Вся одежда грека состояла из двух прямоугольных кусков материи, а костюм составлялся искусным сочетанием складок. Нижняя одежда — рубаха, верхняя — плащ. Их изготавливали из превосходной аттической шерсти или из льна и носили в соответствии с временами года. Пестрые персидские материи, финикийские пурпурные и шелковые ткани считались уже роскошью. Белый цвет греки предпочитали всем прочим, украшая одежду по подолу каймой с хитрым орнаментом.



Рис. 135. Двойной женский хитон

Отличительные свойства характера ионийцев и спартанцев сказывались и в их костюме. Спартанцы слишком просто смотрели на человеческое тело. Если ионийцы долго не решались изображать женщину совершенно обнаженной, то в Спарте считалось возможным собирать в гимнасиях мальчиков и девочек совершенно нагими. Они считали излишним красить материю и пользовались ею в таком виде, в каком она выходила с ткацкого станка. Мужчина довольствовался плащом-гиматием, которым запахивали спину через левое плечо и, пропустив под правой подмышкой, чтобы сделать свободным движение правой руки, закрепляли свободный конец на левом плече.

Мужская рубаха, хитон, представляла собой такой же кусок материи, согнутый пополам, с прорезью на сгибе для руки и сшитый на противоположной стороне с прорезью для другой руки. Сверху хитон прихватывали пряжкой, а на талии стягивали поясом. Рукавов у хитона почти никогда не было, и, в отличие от восточного аналога, он едва доходил до колен. Впоследствии спартанцы позаимствовали у афинян хламиду — короткий плащ, который использовали потом и кельты, и германцы. Его носили во время походов и на праздниках молодые люди (рис. 132).

Если гиматий был мужской одеждой, то женщины носили хитон, доходивший до пят (рис. 133). Женская кокетливость сумела одним расположением складок сделать из этого простого куска ткани удивительно красивую одежду. Такие хитоны обычно носили с откидным верхом или с выпуском широкой и свободной передней части, лежавшей богатыми складками.

Девушки носили более короткие хитоны. Во время занятий гимнастикой и борьбой они спускали одеяние с одного плеча и отворачивали снизу настолько, что подол оказывался значительно выше колена. Такой костюм очень шел стройным гречанкам (рис. 134).



Рис. 136. Праздничная одежда гречанки

Афинянин, более склонный к тонкой красоте, предпочитал длинную восточную одежду и, удлинив плащ до шлейфа, вынужден был заботиться о красивом расположении складок. Изучение этих складок ввели в программу гимнасия. Ради большей красоты и удобства в углы одежды придумали вшивать гирьки, иногда замаскированные кистями. Оттягивая складки вниз, гирьки заставляли материю обрисовывать форму более отчетливо. Дорожные плащи были, конечно, несравненно короче и удобнее.

Афинянки тоже щеголяли в хитонах, но настолько длинных, что им приходилось надевать уже не один, а два пояса. Одежду подпоясывали самыми разнообразными способами, то выпуская складки с боков, то делая фальшивые рукава (рис. 138). Расшитые края выпусков превратили верхнюю часть хитона в безрукавку, надетую на юбку. Цвет хитонов мог быть желтым, коричневым, пурпурным, голубым, зеленым и красным, но чаще — белым. Иногда гиматион одного цвета совмещали с хитоном другого. Украшения каймой всегда были умеренными (рис. 135, 136).

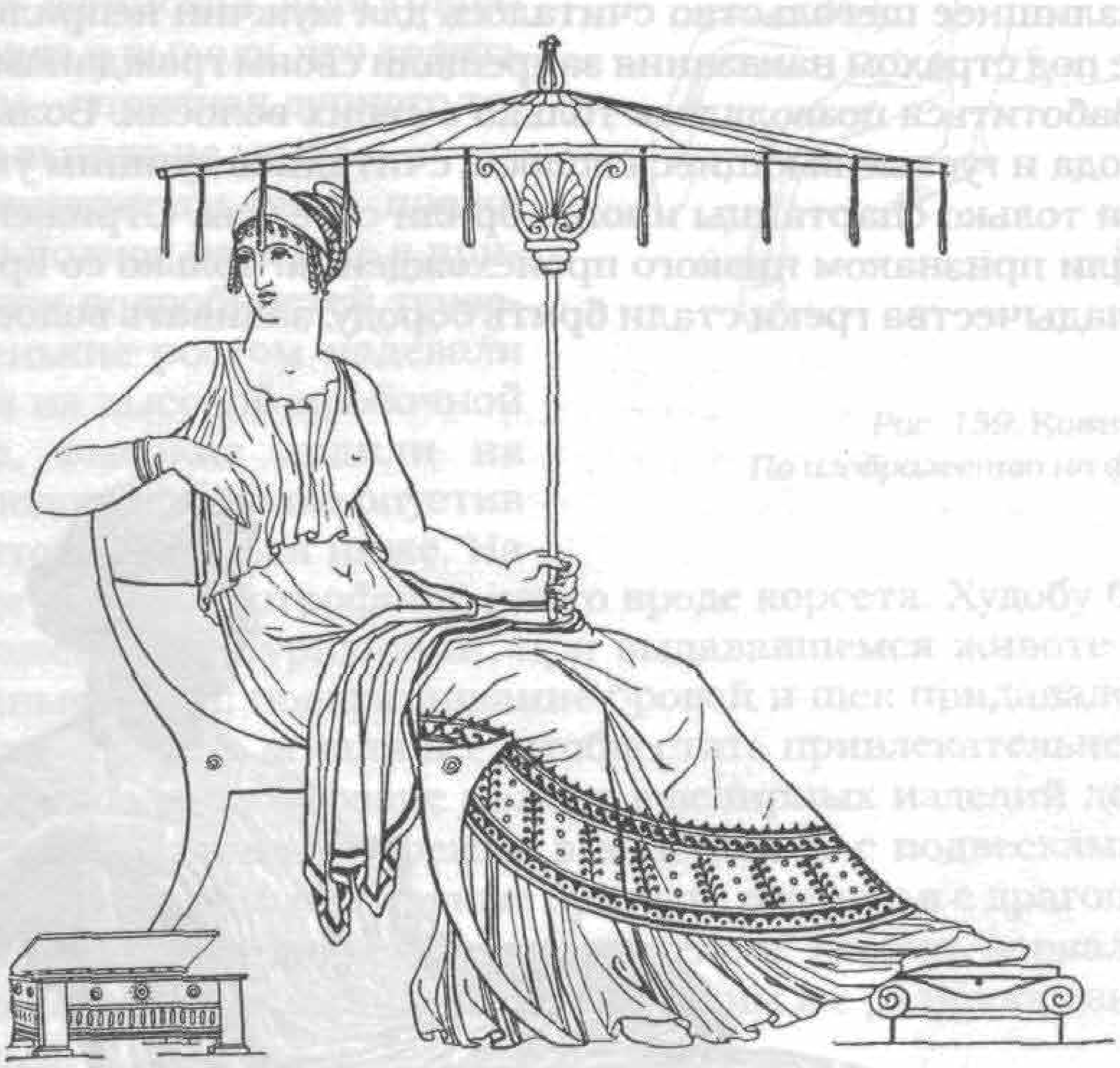


Рис. 137. Гречанка под восточным зонтиком

Головной убор греки надевали только в дождь или на солнце; в тени — в садах академии и в портиках — шляп не надевали. Тем не менее мужские головные уборы были в Греции очень разнообразны: шляпы войлочные, широкополые, с мягкими, то завернутыми кверху, то опущенными вниз полями. Иногда шляпы, которые носили больные, напоминали монашескую скуфью. Греки носили также шляпы, похожие на гриб с остроконечной верхушкой. Их плели иногда из соломы, иногда красили. Солдаты, охотники и путешественники носили узкополые шляпы петас. Женщины носили сетки, обручи, покрывала и колпаки. Замужние женщины прикрепляли к косе прозрачное покрывало. От солнца они закрывались обыкновенно зонтиками, очень изящными, складными, чисто восточной формы (рис. 137).

Обувь греки начинали носить, как только достигали совершеннолетия. Мальчики и девочки ходили босиком, а вот взрослые, выходя из дома, надевали сапоги. Первоначально это были восточные сандалии, т. е. простые подошвы, подвязанные к ступне ремнями. Постепенно совершенствуясь и закрывая краями лодыжки, сандалия превратилась в открытый башмак, а затем в высокий полусапог со шнуровкой, который надевали поверх чулка.

Охотники, путешественники и ремесленники носили высокую обувь, подбитую гвоздями. Как ни странно, но самым модным, изящным сапогом был спартанский, и его ценили наряду с превосходной малоазийской обувью. Дамы относились к обуви еще внимательнее и надевали цветные башмачки с металлическими украшениями.

Всякое излишнее щегольство считалось для мужчин неприличным. Лакедемоняне под страхом наказания запрещали своим гражданам носить украшения. Заботиться позволялось только о своих волосах. Большая, окладистая борода и густые вьющиеся волосы считались лучшим украшением мужчины, и только спартанцы иногда брили себе усы. Стриженые волосы издавна были признаком низкого происхождения. Только со времен македонского владычества греки стали брить бороду, завивать волосы в мелкие



Рис. 138. Сидящая гречанка

кудри или стричь их почти под гребенку. Единственная драгоценная вещь, которую мог позволить себе мужчина, были перстни. В Спарте носили железные перстни, главным назначением которых было служить печатями. Спартанцы носили простые трости и дорожные посохи, афиняне — такие же трости, но с отделанными набалдашниками. Впоследствии афинская аристократия пришла к выводу, что ходить с посохом — признак дурного тона, и это вышло из моды.



Рис. 139. Конный эллин. *По изображению на фризе Парфенона*

Зато женщинам было предоставлено полное раздолье в придумывании подробностей туалета. Низенькие ростом надевали башмаки на высокой пробочной подошве, высокие ходили на тонких подошвах, низко опустив голову, чтобы казаться ниже. На туловище надевали строфион, нечто вроде корсета. Худобу бедер скрывали подложенными турнюрами; при выдававшемся животе надевали искусственные груди; подкрашивание бровей и щек придавало лицу желаемый цвет — словом, делали все, чтобы стать привлекательнее.

Бесконечное разнообразие мелких ювелирных изделий дополняло туалет гречанок. Изящные сережки в виде капли с подвесками из жемчуга и золота, превосходные головные булавки, ожерелья с драгоценными камнями, браслеты, головные обручи, застежки, гребни, зеркала, опахала — все это делало туалет женщины почти таким же разнообразным, как и современный.



Рис. 140. Пир в доме богатого эллина. *Изображение с аттической вазы*



Рис. 141. Свадебное шествие. *Изображение с аттической вазы*

* * *

Ребенок-эллин рос окруженный игрушками, обвешанный амулетами от сглаза и полуодетый: у спартанцев — в маленькую хламиду, у афинян — в рубаху и сандалии. На пятом году жизни афинскую девочку посвящали Артемиде; одетая в оранжевое платье, она становилась обитательницей гинекея — женской половины дома. В Спарте мальчиков приучали к физическим страданиям, поэтому их поход к алтарю Артемиды сопровождался немилосердным бичеванием.

В Спарте мальчики и девочки воспитывались вместе. В Афинах женское общество существовало только для женатых. В восемнадцать лет афинянин считался совершеннолетним: он надевал общегражданский костюм, стриг волосы и становился участником пирушек, любимейшего из афинских развлечений.

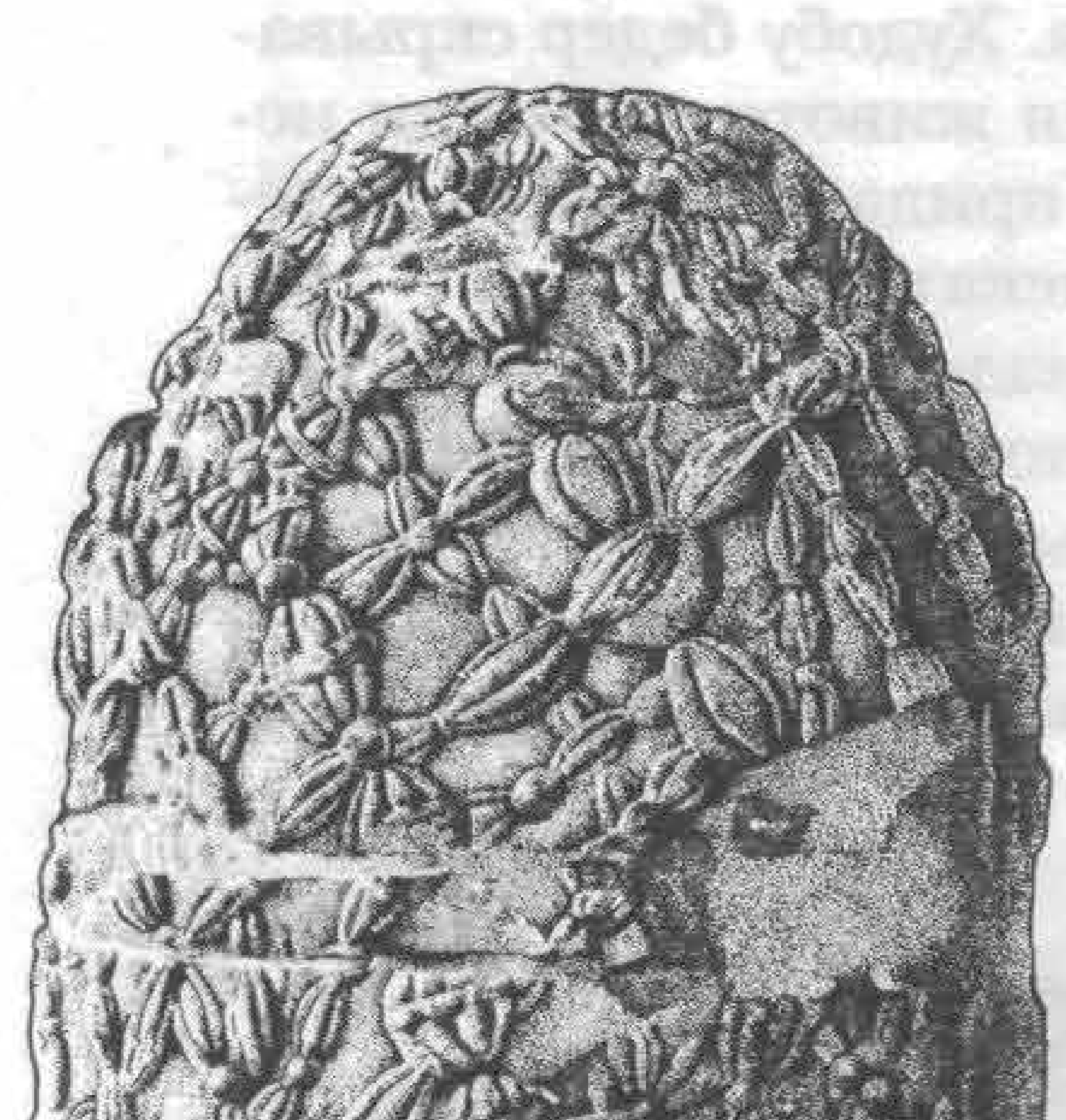


Рис. 142. Омфал («Пуп Земли») в Дельфийском храме

Стремление к красоте сказалось у греков даже в манере есть и пить. Увенчанные миртом, фиалками, розами, омытые духами, полураздетые, лежа на покатом диване, они пили вино, растворив его «водой трезвой». Флейтистки, танцовщицы, гетеры в душистых венках восполняли недостаток женского общества. Спартанцы презирали эти оргии и, сходясь на скудный общественный обед, в котором принимали участие все граждане, никогда не затягивали его на несколько часов.

Совместное воспитание обоих полов обусловило в Спарте и ранние браки. По старинному обычаю жених потихоньку выкрадывал невесту, впрочем, с согласия девушки и родителей. Спрятав ее у своих знакомых, он тайком навещал ее, остриженную и одетую в мужское

платье. Когда он снимал с нее пояс, символ девственности, она становилась его женой, но вступала в дом мужа не сразу.

Афиняне справляли свадьбы торжественно. На обручении приносились жертвы царю богов Зевсу и его супруге: невесте отрезали один локон, посвящая его божеству. Перед свадьбой устраивалось омовение в бане и пирушки — девичник и мальчишник. На свадебный пир жених и невеста являлись в роскошных платьях (рис. 140, 141). По окончании еды жених сажал невесту на повозку между собой и дружкой, зажигались факелы, и поезд с пением и флейтами двигался по городу. Дышло повозки потом торжественно сжигали. Молодые визитов не делали, но сами принимали родственников, которые приходили к ним, сопровождаемые мальчиком с факелом и девочками с подарками в корзинке.

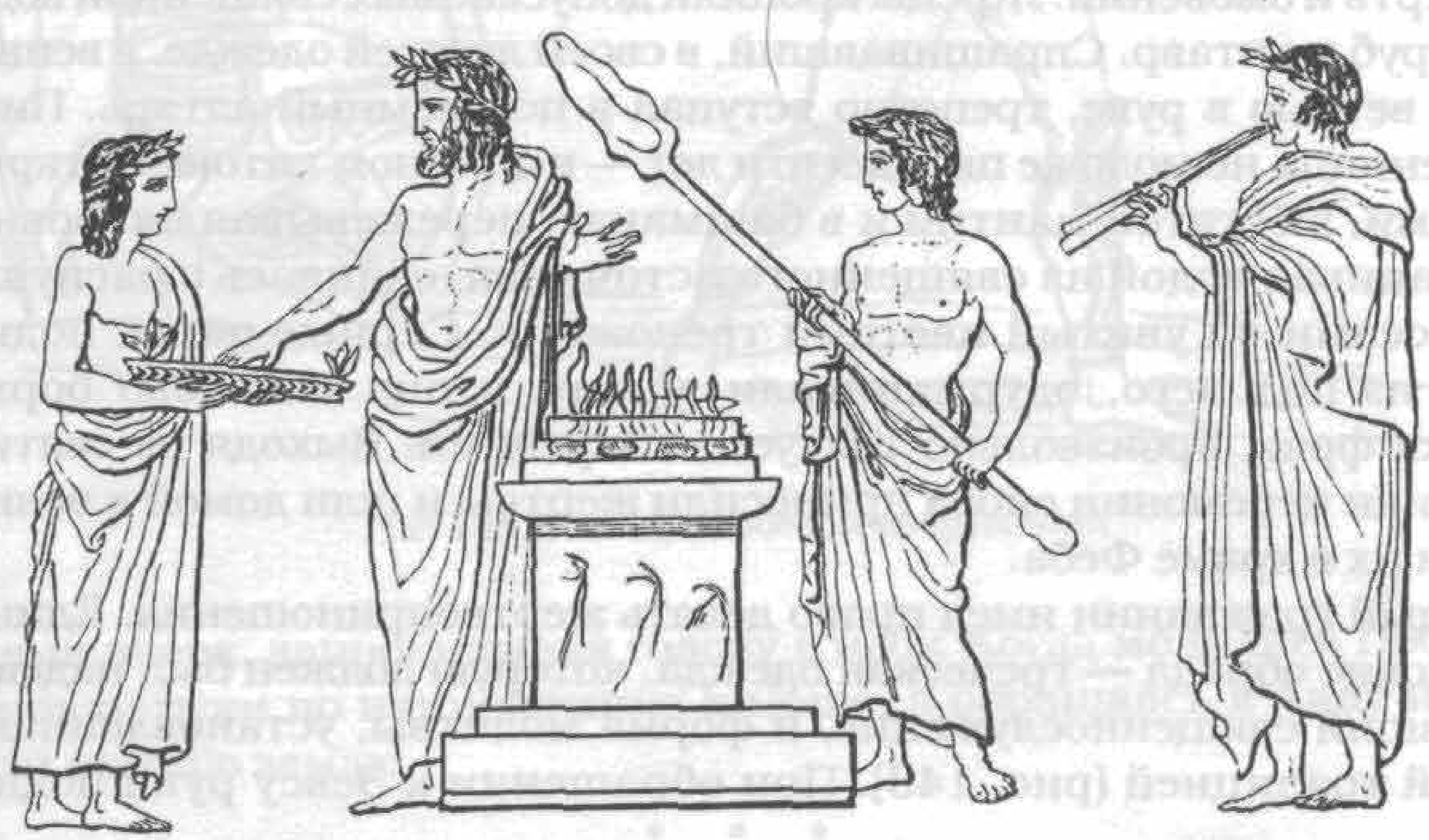


Рис. 143. Бескровная жертва. *Изображение с аттической вазы*

Суровая строгость спартанской обрядности больше соответствовала похоронам. Афинский обычай нанимать плакальщиц, которые причитали рядом с умершим, когда он еще лежал дома, и нести его с пением, музыкой и факелами до могилы не прижился у лакедемонян. Они просто заворачивали покойного в кусок пурпурной ткани и усыпали его цветами и лавровыми листьями. На похоронах присутствовали только ближайшие родственники и друзья, которые в знак траура остригали себе волосы, осыпали голову пеплом и надевали траур.

В свободной Греции, где кастовых различий не существовало, костюм не имел определенных ограничений, как на Востоке. Жрецы в Элладе были только государственными чиновниками, отправлявшими службу и регламентировавшими порядок жертвоприношений. Каждому гражданину давалась возможность иметь собственные представления о богах и жертвоприношениях. Требовалось безусловное благочестие по отношению к главе Олимпа Зевсу, и вера в него была, конечно, искренней. Жрецы пользова-

лись в народе уважением, а избирательная система возводила в это звание людей безупречной нравственности и внешности. Жрец даже по внешнему облику должен был напоминать божество. В общественных собраниях и театрах они имели право занимать первые места. Если впоследствии духовенство постаралось изолировать себя от суеты и мира, то в Греции, наоборот, жрец был представителем гражданственности.

Жрецы ходили в широкой цветной, иногда пурпурной одежде, в венке и повязке особенной формы. Иногда при богослужении они переодевались в женские костюмы и даже надевали на себя маски, как, например, при совершении элевсинских мистерий. Храмовая прислуга, от которой требовалась только безупречная внешность, была свободнее в выборе одежды.

Таинственной торжественностью отличались предсказания Дельфийского оракула (рис. 142). Доступу в святая святых предшествовало множество жертв и омовений. Жрецы кропили допускаемых священной водой под звуки труб и литавр. Спрашивавший, в своей лучшей одежде, в венке, с лавровой ветвью в руке, трепетно вступал в полутемный алтарь. Пифия — девственница не моложе пятидесяти лет — в длинном хитоне с открытыми рукавами, в богатой мантии и в башмаках, пережевывая лавровые листья и запивая водой из священного источника, садилась с распущенными волосами на увитый цветами треножник. Серные пары, поднимавшиеся из-под него, одурманивали жрицу, и она неистово бормотала обрывки фраз, произвольно толкуемых жрецами. Выходя из святилища, участники церемонии снова приносили жертвы и шли домой в венках, где вешали их в храме Феба.

Каждый гражданин имел право делать жертвоприношения. Единственное условие обряда — греческая одежда, которую должен был надевать совершавший священнослужение, и форма молитвы, установленная религиозной традицией (рис. 143). При обращении к Зевсу руки поднимали

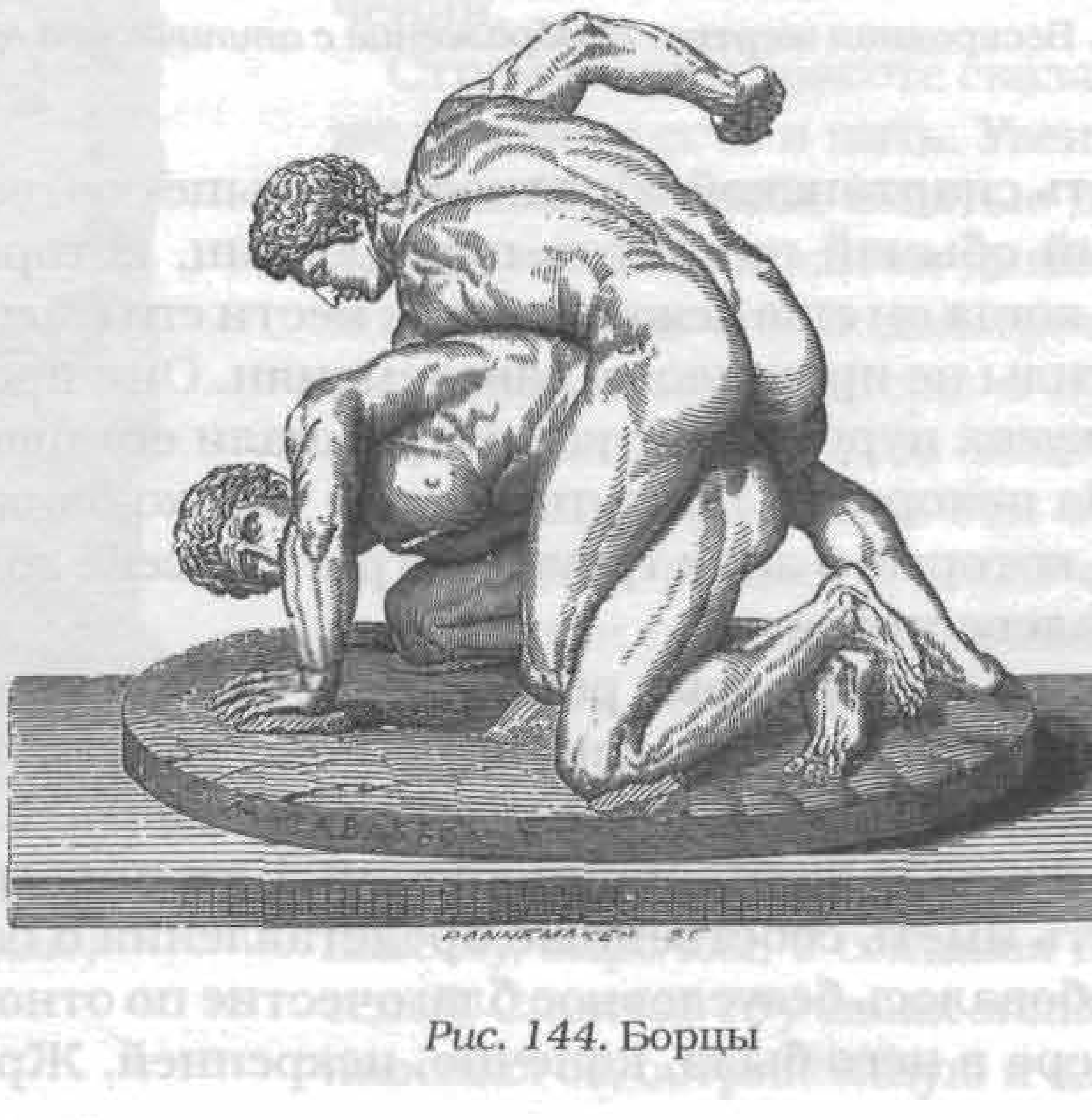


Рис. 144. Борцы



Рис. 145. Эллины в боевом вооружении

ладонями вверх, запрокидывая голову к небу. Когда молились Посейдону, простирали руки по направлению к морю, а обращаясь к Аиду и Гекате, ударяли ногой о землю.

* * *

Наибольшим великолепием в Древней Греции блистали торжества, посвященные общественным играм. Ко дню игр вся Греция собиралась в назначенное место. Ехали представители провинций на пышных колесницах, в роскошной одежде. Все были в праздничной одежде и без оружия — настолько священными были игры. Все междоусобицы прекращались, и внимание сосредоточивалось на состязаниях. Олимпийские, Немейские, Пифийские, Истмийские игры собирали воинов-атлетов, искусных в рукопашной борьбе.

Главные и самые знаменитые игры — Олимпийские. Олимпия — это не город и не урочище, а долина Элиды, у южного склона Олимпа возле холма Кронида (рис. 148). До сих пор видны развалины храма Зевса, где стояла статуя Зевса работы Фидия. Желавший принять участие в Олимпийских играх заранее записывался у выборного элланодика в Элиде с точным указанием своего общественного положения и того вида спорта, в котором он желал участвовать. Получив приглашение явиться лично, он в течение месяца подвергался разнообразным испытаниям.

После того как экзамен был выдержан, будущий состязатель приносил клятву перед статуей Зевса, что он удовлетворяет всем требованиям: явля-

ется чистокровным греком, родившимся от свободных родителей, и никогда не был под судом. Кроме того, он присягал в том, что не будет во время состязания прибегать к каким-либо уловкам для победы над товарищами.

Уже во время подготовительных испытаний, длившихся несколько месяцев, Элладой овладевало всеобщее возбуждение. Города выбирали делегатов для официального представительства на играх, снаряжали парусные суда, готовили пышные палатки. Небогатые люди, чтобы попасть на празднество, закладывали ростовщикам свои земли и рабочий скот. Дорога к Олимпу пестрела колесницами, носилками, верховыми всадниками (рис. 139) и пешеходами.

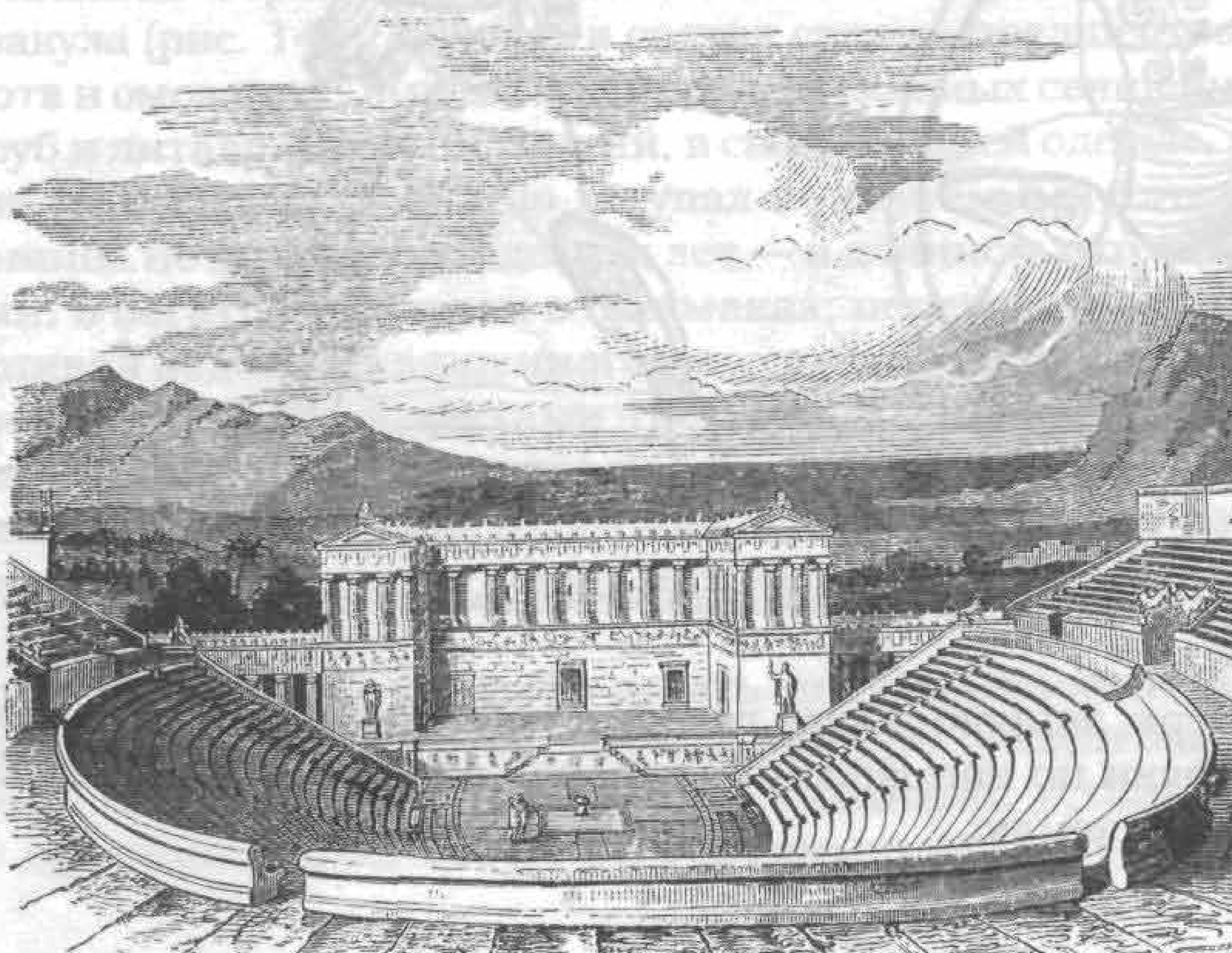


Рис. 146. Театр в Сегесте. *Реконструкция*

Даже рабы имели право присутствовать на играх, зато женщин допускали туда с большими ограничениями. Только Спарта позволяла безусловно их присутствие. Афины воспрещали женщинам смотреть на игры, а некоторые города наказывали смертью всякую женщину, перешедшую границу места игр. Только жрица Деметры занимала почетное место среди зрителей, подобно весталке в Риме.

Так как прокормить огромное количество народа, стекавшегося на игры, было нелегко и местных гостиниц не хватало, неподалеку от места состязаний ставили временные палатки, где раскладывали постели. Бродячие торговцы за небольшую плату снабжали продуктами гостей победнее; зажиточные люди привозили палатки и съестные припасы с собой. Приехавшие сами распределялись по интересам: поэты читали свои поэмы, драматурги — трагедии, музыканты играли новые произведения. Здесь же решали государственные вопросы и заключали союзы.

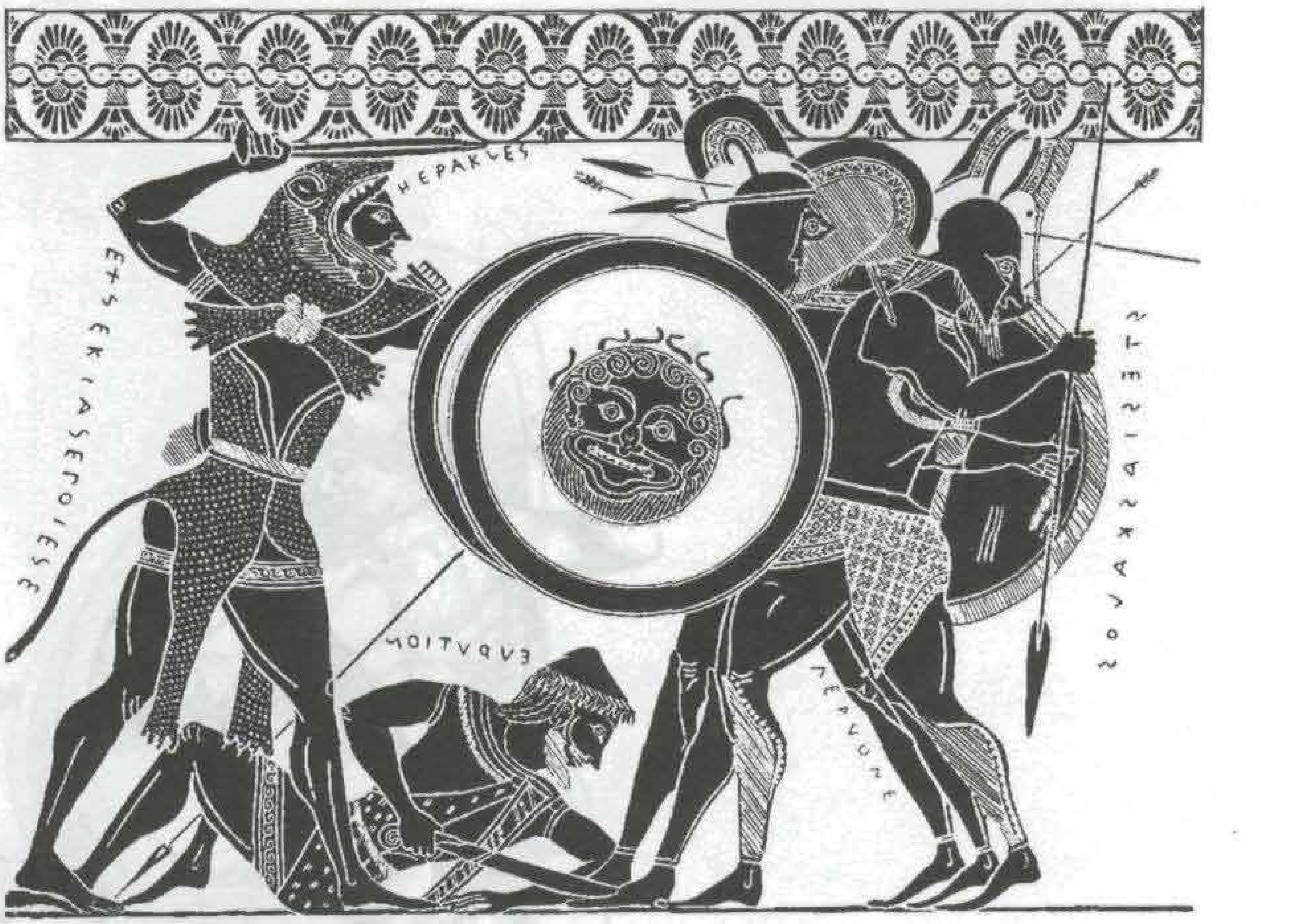


Рис. 147. Греческое вооружение. *С аттической вазы*

Программа игр выглядела так. Первый день посвящался бегу по стадиону — продолговатой арене, окруженной амфитеатром. Бегуны выходили на арену из подземелья, чтобы не проходить через зрителей. Бег был самой знаменитой частью игр. В честь победителя в этом состязании называли следующее четырехлетие, например: олимпиада афинянина Калликса, олимпиада коринфянина Диагора и т. д. Перед забегом имена соревнующихся громко провозглашали с арены, чтобы дать зрителям возможность «возразить против происхождения или образа жизни состязающихся». Бег зачастую продолжался больше часа и иногда заканчивался смертью кого-либо из участников. Обычно бегуны выступали совершенно нагими, но иногда соревнования проводили в полном вооружении.

Затем начиналось единоборство. В этой борьбе нередко участвовали представители высшей аристократии. Тела борцов намазывали маслом и посыпали песком. Сохранилось превосходное флорентийское изображение группы таких борцов, где один из юношей спрашивает своего врага, считает ли тот себя побежденным. И борьба иногда заканчивалась смертью одного из участников поединка (рис. 144).

После единоборства наступала очередь кулачного боя. Эта жестокая драка мало походила на бокс. На руки бойцов надевали нечто вроде кастетов, и лица состязавшихся всегда были покрыты шрамами. Выбитые во время боя зубы было принято глотать, так как выплевывать их на арену считалось неприличным.

На ипподроме состязались упряжки и лошади. Самым трудным было выполнить поворот — именно здесь зачастую и происходили катастрофы.

Победителя увенчивали венком со священной оливы в роще Зевса. Ветки срезал мальчик золотым серпом. Имя победителя выкрикивали глашатаи, ему воздвигали мраморную статую. Иногда победитель получал пенсию или жил на общественный счет в своем городе.

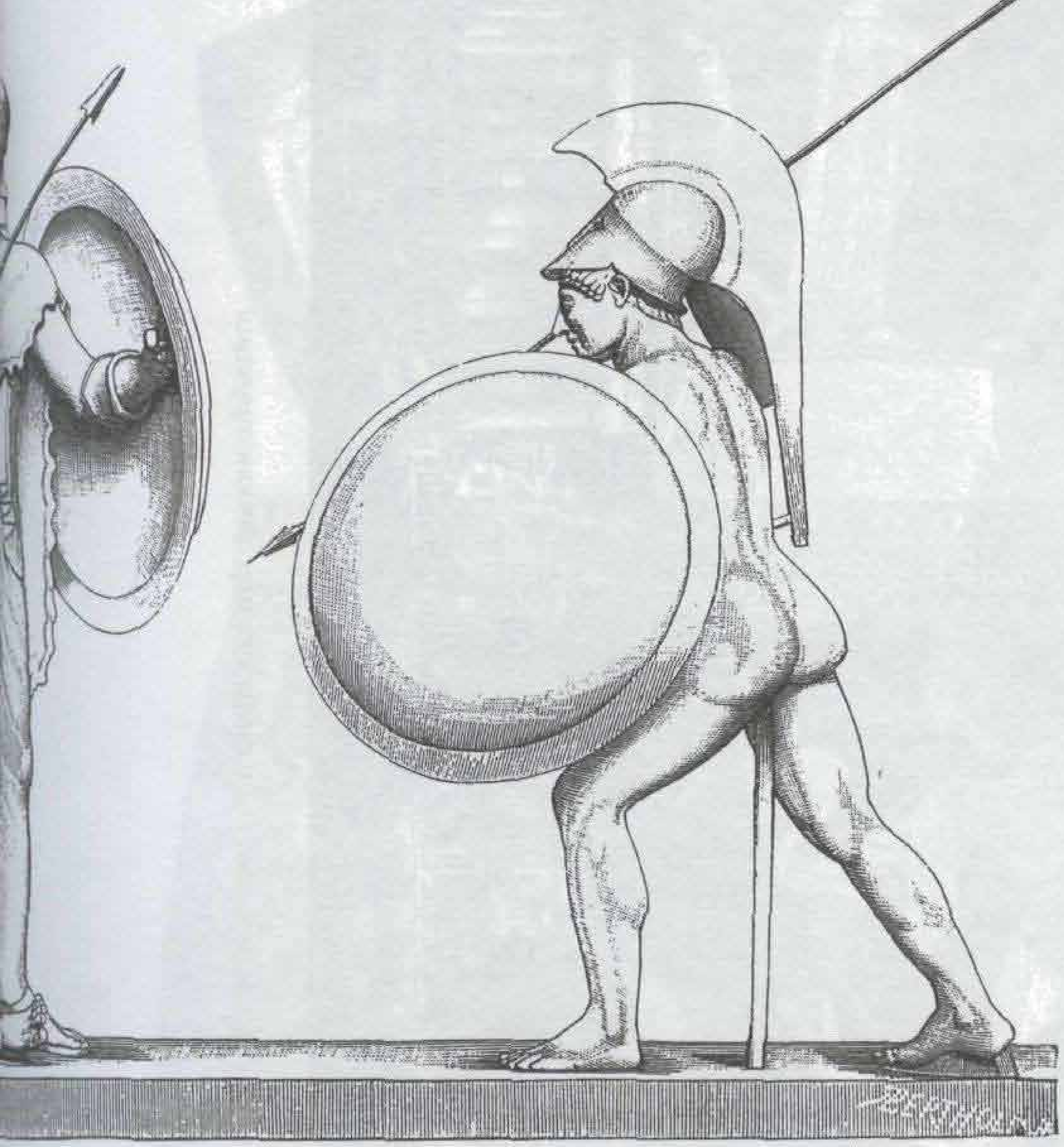
Некоторые игры предполагали участие исключительно женщин. Таковы были Гереи — празднества в честь Геры, устраиваемые в Элиде через каждые пять лет. На соревнования выходили только девушки в коротких хитонах. Победительница получала масличную ветвь и имела право выставить свою статую.



Рис. 103. Средняя группа за

Женщины принимали участие также в празднествах больших и малых Панафиней, которые проходили в Афинах каждые три года. Впрочем, в торжестве в честь покровительницы города обычно принимали участие все, не исключая детей. Вслед за бесконечной вереницей хоров везли на катках лодку с желтой одеждой богини, сотканной свободными афинскими девушками. Девушки шли тут же, с корзинами и дарами на головах, а сзади — рабыни с зонтиками, жертвенниками и стульями. Воины шли в блестящем вооружении, старцы — с оливами в руках, ремесленники — под предводительством выборных. После возложения одежды в храме участники отправлялись на состязание: они скакали, боролись и пели. Наградой победителю был глиняный сосуд со священным маслом.

Торжественные обряды с пением кантов, ответными песнями хоров, костюмами и масками, соответствующими изображаемым лицам, послужили началом мистерий, а следовательно,— драматических представлений.



ронтона храма Афины в Эгине

Со времен Эсхила появились маски, заменявшие современный грим. Комедия и трагедия, выведенные на сцену, требовали портретных масок, которые позднее были запрещены. Чтобы случайным сходством не напомнить какого-нибудь высокого сановника, маски стали изготавливать с безобразно искривленным ртом. Огромная шевелюра парика делала голову несоразмерной, и потому актеру приходилось прибегать к высоким котурнам для увеличения роста и к подкладыванию под костюм подушек.

Сначала театры были переносными. Только при Перикле появился первый каменный театр, послуживший прототипом дальнейших построек такого рода (рис. 146). На помощь строителям пришла сама природа. Для амфитеатра выбирали обычно террасовидную площадь. Подровняв и вырубив уступы для сиденья, внизу, в центре круга, устраивали места для хора, а позади него ставили сцену. Сиденья обычно облицовывали мрамором,

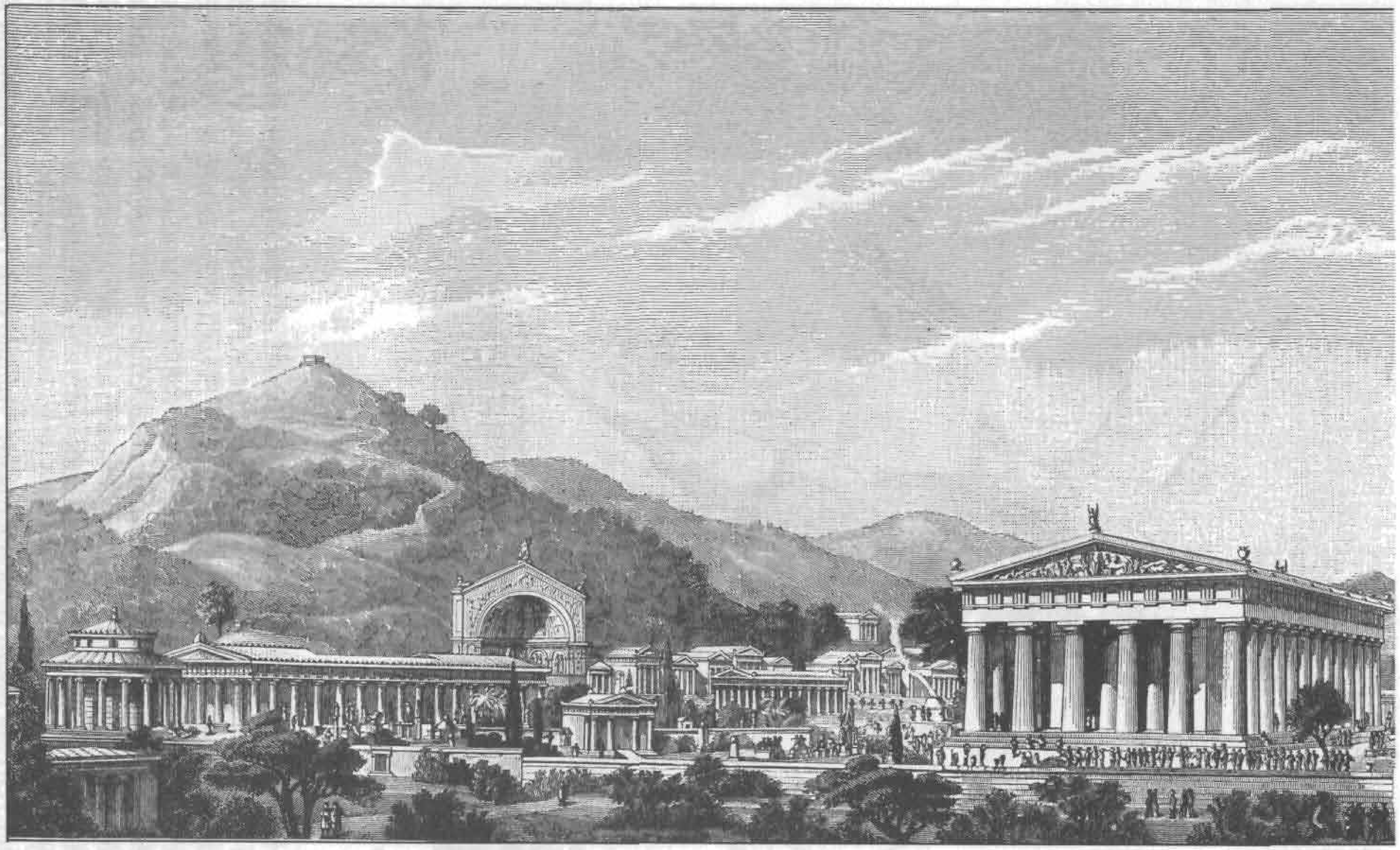


Рис. 148. Место проведения Олимпийских игр. *Реконструкция*

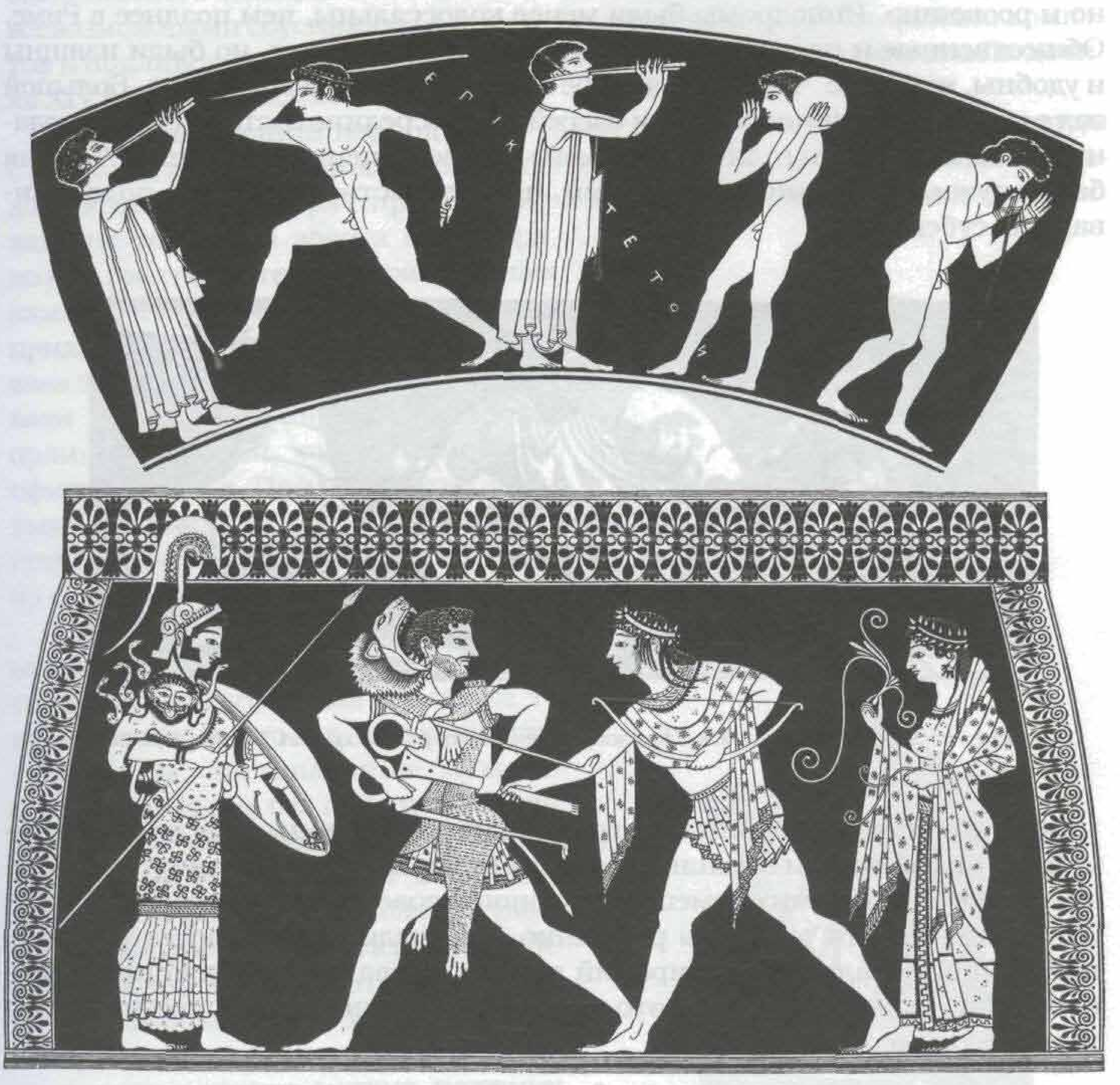


Рис. 149. Музыканты. *Изображения на аттических вазах*

а верхний ярус увенчивала колоннада. Места были нумерованными, чтобы избежать тесноты и беспорядка. Хор вмещал алтарь Диониса.

Сцена представляла собой небольшую площадку и была устроена более целесообразно, чем через две тысячи лет при английской королеве Елизавете. При Шекспире, как известно, декораций не существовало, а ставился столб с надписью: «Франция, море, степь». Остальное зрителю приходилось воображать самостоятельно. Греки изобрели «периакты» — трехгранные вращающиеся призмы, каждая сторона которых являлась определенной декорацией. Зрители видели только одну грань стоящих по бокам призм. В антракте легкий поворот на оси превращал лагерь в лес или город.

Концертные залы, или одеоны, представляли собой круглое здание с зонтикообразной крышей и круглой эстрадой посередине. Стадии — помещения для бега и борьбы, ипподромы — место для скачек, устраивались пыш-

но и роскошно. Ипподромы были менее колоссальны, чем позднее в Риме. Общественные и частные бани тоже уступали римским, но были изящны и удобны, как и все, что несло на себе отпечаток эллинского вкуса. Большой зал с куполом, верхним светом и бассейном посредине составлял центр здания, с боков располагались раздевальни и помещения для душей. Так как бани служили гигиеническим целям, правительство, вероятно, поддерживало их субсидиями.



Рис. 150. Битва кентавров. *По изображению на фризе храма Тесея в Афинах*

Особое внимание обращалось греками на гимнасионы. Под их наружными портиками гуляли афиняне, в нишах риторы читали лекции своим ученикам, а во внутренних помещениях юноши совершенствовались в борьбе. Гимнасионы были устроены роскошно. Там были палестры для упражнений в борьбе, залы для натираний песком, одевания, раздевания, холодных ванн, теплых бань. Все это обносилось перистилем и имело внушительные размеры.

* * *

Тонкий вкус греков отразился на их домашней утвари и предметах роскоши. Заимствовав с Востока форму сосуда, они впоследствии развили ее в греческую вазу с изображениями отдельных фигур и сложных мифологических сюжетов (рис. 149). Использование восточных и египетских образцов объясняется, вероятно, отвращением грека к ремеслу как низшей ступени искусства. В Спарте Ликург запретил какие бы то ни было ремесленные занятия. Свободный дух афинян, наоборот, радушно принял иностранных мастеров и дал им все гражданские права. Постепенно греки освобождались от заимствованных форм и переходили к созданию оригинальных изделий. Формы греческих ваз V в. до н. э. могут служить этому образцом (рис. 151). Их треножники также идеальны по чистоте рисунка (рис. 152).

Но и самые простые, обыденные вещи отличались в Элладе поразительной красотой: повседневные глиняные кувшины, гидрии, пифои, амфоры. Что же касается кухонных котлов, ведер, умывальников, сифонов, мисок, плошек и всякой кухонной утвари, то, судя по раскопкам Помпеи, все это

было намного изящнее, чем в настоящее время. Столовая сервировка со всевозможными соусниками и подставками для мяса, рыбы, зелени, компотов и подливок была настолько красива, что никакая обстановка Людовика XIV с ней не сравнится.

Роскошь в поздний период была такой, что огромные кратеры, сосуды с ручками, в которых подавали вино, смешанное со снегом или ледяной водой, делали из серебра с прекрасной чеканкой. Кубки для питья изготавливали не только из золота и серебра, но и из цветного стекла и драгоценных камней. Кубкам греческие мастера придавали разнообразные формы: взяв за основу турий рог, они заканчивали их днища с внешней стороны орлиной головой, овечьей мордой, сфинксом и т. д. При обработке золотых корзин для фруктов и цветов мастера искусно подражали плетению из соломы и тростника.



Рис. 151. Античная эллинская ваза

Дорогая мебель, которой афиняне наполняли свои дома, была тоже восточного происхождения и похожа то на египетскую, то на ассирийскую. Спартанцы, заставлявшие мужчин спать на камыше без подушек, конечно, не способствовали развитию мебельного искусства. Зато в Афинах и колониях роскошные ложи, стулья, столы были обычным явлением. За 30 драхм можно было купить превосходный бронзовый стол с изображением сатиров и звериными головами. Кресла и стулья имели мягкие подушки или покрывались шкурами. Столы были очень низкими, иногда ниже диванов, так как предназначались только для еды, а есть было принято лежа. Ели руками, без скатертей, салфеток, ножей и вилок, заменяя ложки выеденной краюшкой, вытирая руки о хлебный мякиш. Шкафов, как и на Востоке, у греков не было, вместо них использовались раскрашенные ларцы и сундучки, которые вырезали из кости или отливали из металла.

Металлические художественные изделия использовали в военном деле при обработке щитов, панцирей и мечей. Беотийские, коринфские, аттические шлемы с гребнями и без гребней, с подвижными забралами видоизменялись на тысячу ладов. Мечи, похожие на наши тесаки и охотничьи кинжалы, отличались строгой отделкой. Гораздо проще выглядели луки и копья (рис. 145, 147).

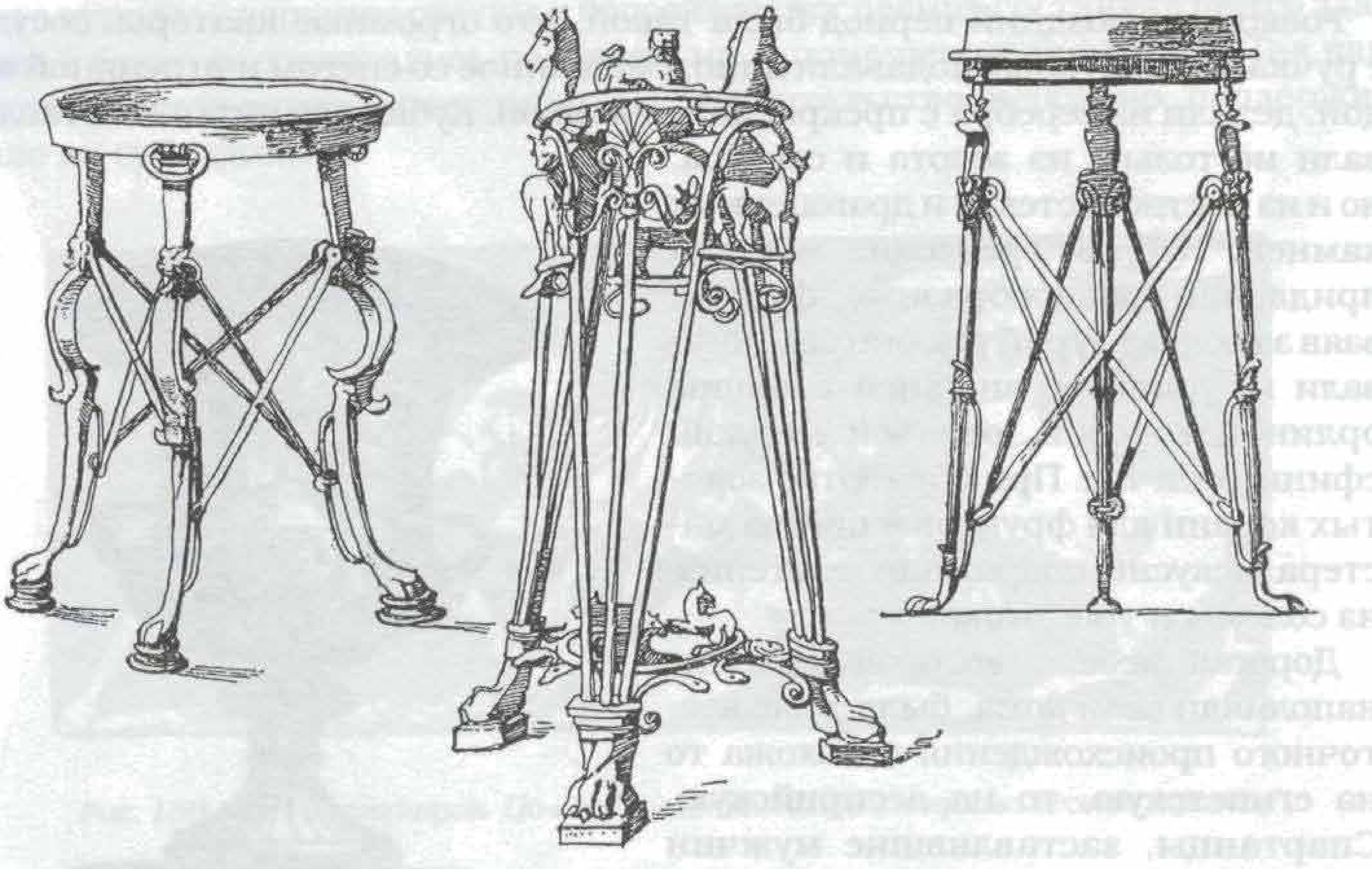


Рис. 152. Греко-римские треножники

* * *

Искусство Эллады вечно, оно является достоянием всех наций. Положив на столб балку, греки образовали колоннаду, которая стала сущностью их архитектурного типа. Римляне приделали к колоннаде арку; германцы — стрельчатые верхушки. Получились превосходные постройки, но все они не лишены претензии. Чистота, истинно художественная девственность мотива впоследствии уступили место грандиозной фантазии, желанию подействовать на воображение, удивить размером или мастерством металлических кружев, охвативших здание со всех сторон. Когда чистое миросозерцание греков изменилось, изменилось и искусство.

История Древней Греции всегда привлекала к себе внимание ученых. Особенно интересными были результаты раскопок древней Трои, которые провел Шлиман, затративший на это все свое состояние и существенно расширивший наши представления об эллинском искусстве.

Греки боялись уродливых форм в изображениях. Если Гомер не постеснялся изобразить Терсита и не пожалел на него красок, если мифология представляет уродливые образы Гарпий, то скульптура всегда старалась быть на высоте своего призвания и не решалась давать подобные изображения. В то же время греки выводили на сцену актеров в уродливых масках и с уродливыми атрибутами.

Эллада была святым, чистым гимном искусству; Рим стал могучим металлическим отзвуком Эллады, лишенным чистоты и строгости. Сам характер грека не мог породить такие натуры, как Нерон или Гелиогабал. *Греческое искусство воплотило образ Одиссея, поэтичную, строгую фигуру* его жены, славного Перикла, блестящую Аспазию, закаленного мудростью Солона, таких писателей, как Софокл и Еврипид (рис. 130). Нельзя сказать, чтобы умственный строй эллина был глубоким, но он тонок, художествен. Его девиз — искусство для искусства. Шутливый, легкий и мудрый взгляд на жизнь заставил греков вечно играть и жизнью, и религией, и политикой, и философией. Недаром египетский жрец сказал Солону: «О, греки, греки,— вы настоящие дети!..»



Рис. 153. Битва богов с титанами. *По пергамским горельефам*

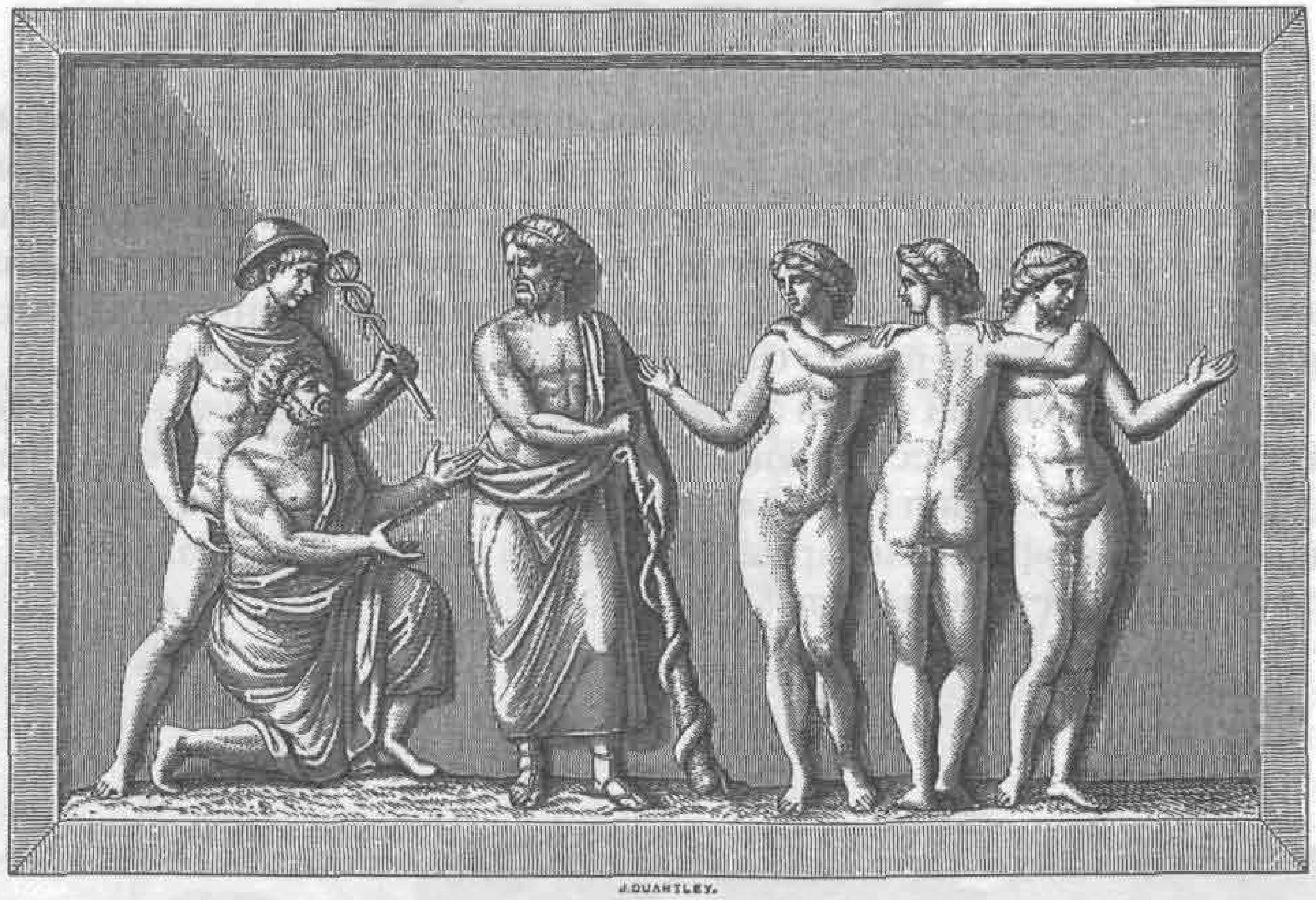


Рис. 154. Эскулап и грации.
По барельефному изображению в греко-римском стиле

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Древний Рим

Страна.— Обряды.— Архитектура.— Живопись

Если мы сравним Элладу с юным, увлекающимся художником-поэтом, то Рим можно сравнить с меценатом, который обладает огромным вкусом и сознает свое мировое величие. Он не снисходит до искусства сам, он приспосабливает его к себе, к своим потребностям. Полное отсутствие художественной фантазии не помешало ему применить искусство к будничным, практическим сторонам жизни. В Греции дворцы и храмы строили небольших размеров; в Риме они разрослись до колоссальных построек. Рим подчинил уму и рассудку то, над чем в Элладе работало чувство и фантазия. В Греции нет и следа тенденции, Рим — воплощенная тенденция.

Этрурия служит как бы переходным звеном от Греции к Риму. Пеласгические племена, вытесненные дорийцами за море, двинулись на Апеннин-

ский полуостров и, смешиваясь с коренным населением, принесли туда свою культуру. Те же огромные постройки появились и здесь, но благодаря материалу, апеннинскому известняку и туфу, они выглядели иначе. Камни, вытесанные клиньями, соединяли стены дугой над воротами и создавали примитивный свод, прототипом которого служил портик эфиопской пирамиды в Мероэ. Здесь еще не был соблюден закон сводчатой постройки, но это уже подсказывало его будущие очертания.

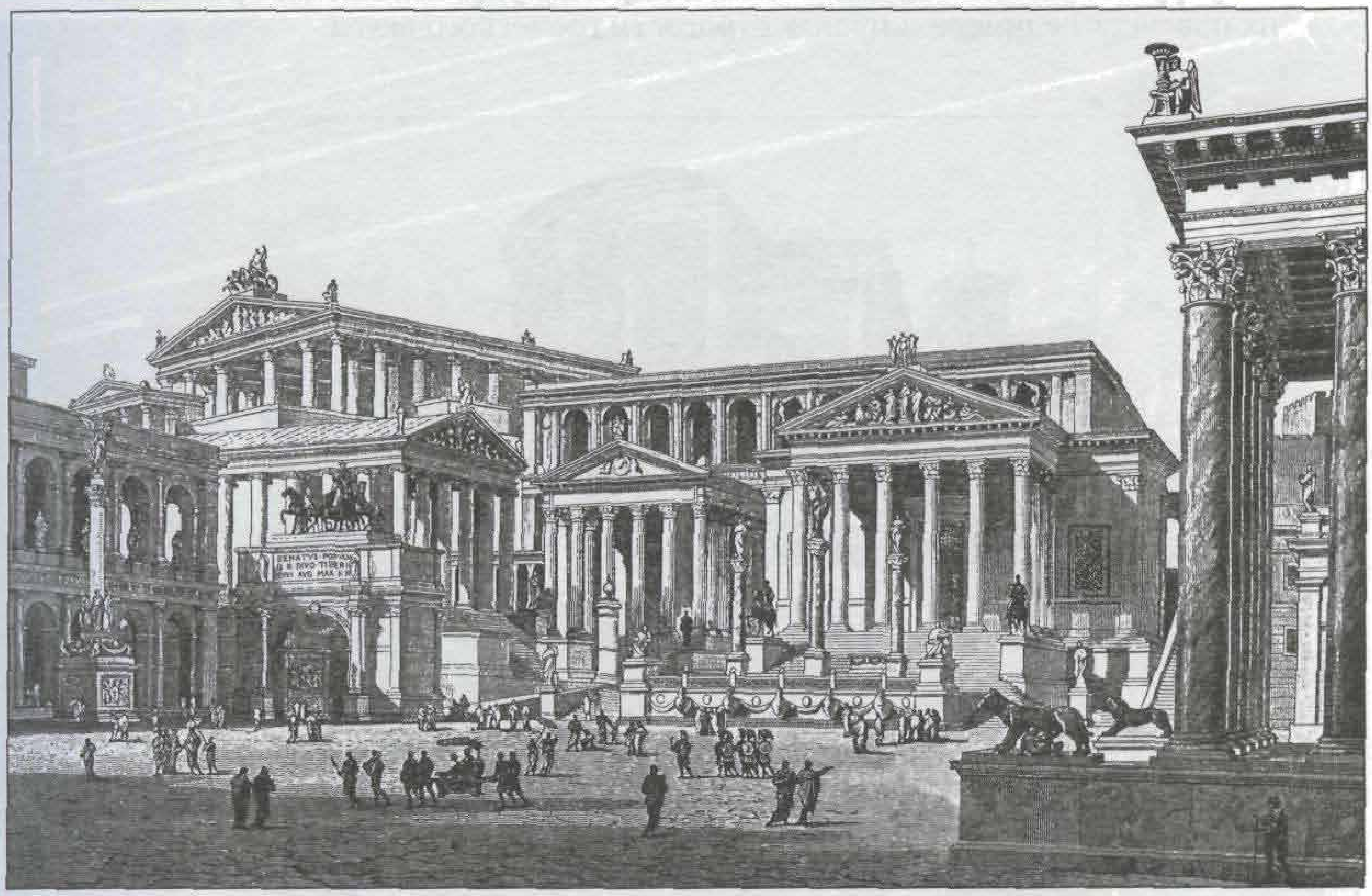


Рис. 155. Рим во времена императоров. *Вид с Яникула; реконструкция XIX в.*

Веками искусство Этрурии шло по следам Греции, создавая прямоугольные храмы с тремя целлами, святилищем и папертью. Изящная простота редко расставленных колонн создала так называемый тосканский ордер. В произведениях скульптуры чувствовался азиатский характер: та же приземистость, та же мускулатура, поворот лица в профиль. Но зато какие благородные формы имела в Этрурии керамика! Терракотовые вазы с множеством фантастических фигур свидетельствуют о расцвете художественного творчества этрусков, до которого Рим не возвысился никогда.

Стиль Рима ярче всего проявился в архитектуре. В Риме использовались наиболее роскошные элементы этрусских и эллинских форм (рис. 155). Коринфская вычурная капитель пришлась по душе римлянину. Колоннада стала его любимым элементом структуры здания. И внутренние, и внешние пространства стали заполнять галереи.

Величавость свода увеличилась до грандиозных размеров; громадность построек не пугала римлянина. Ему оказалось вполне возможным провести огромный акведук, по которому вода бежала бы издалека прямо к центру города. В Риме арка была элементом и памятника, и моста, и театра. Аркада ставилась на аркаду, причем художник не искал новых форм: все архитектонические подробности он заимствовал прямо из Эллады. Сводчатая кладка, развиваясь, превратилась в купол и полукупол, венчавший полукруглые ниши. Римляне были щедры на украшения, они рассыпали их повсюду, не придерживаясь строгости греческого вкуса.

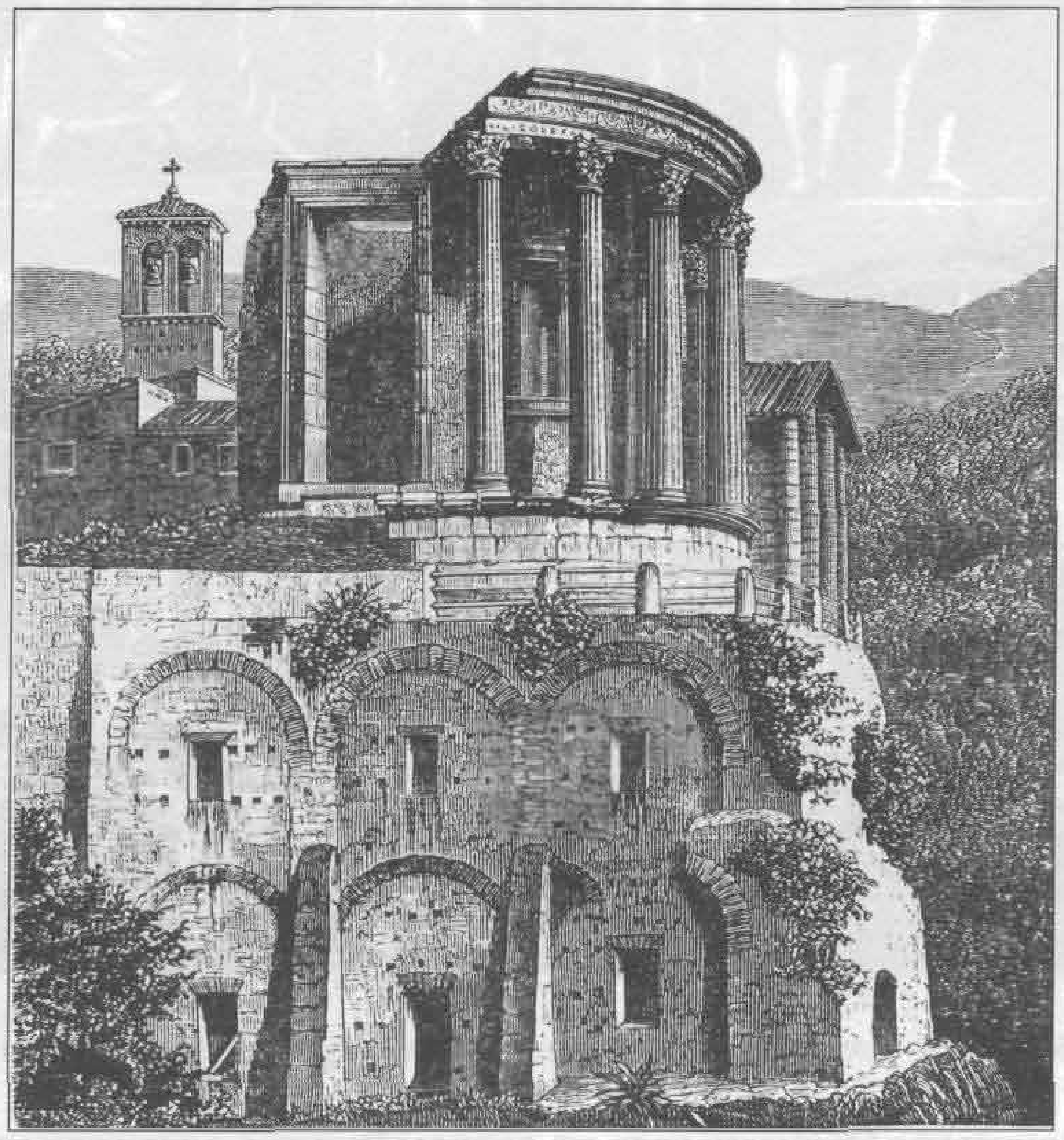


Рис. 156. Развалины храма Весты в Тиволи

Форум был выстроен согласно тщательно обдуманному, гармонически составленному плану. При этом нередко красивой архитектонической композиции способствовала сама природа, гористая местность окрестностей Рима. В Тиволи храм Весты поставлен на край обрыва, чтобы придать пейзажу театральный эффект (рис. 156). Подчинение такой декоративности могло, конечно, привести к произволу в искусстве, но римляне строго придерживались канонов, установленных в архитектуре.

Практичность римлян подчинила себе и скульптуру, ставшую простой иллюстрацией к их жизни. Они ценили ее за портретные статуи, изобра-

жающие исторические события, и не ломали при этом голову ни над какими отвлеченными идеями (рис. 157, 158).

На второй план отходит искусство и в быту римлян. Их стройные идеалы выражались в могучем законодательстве, в стремлениях к определенным идеалам государства, но не в искусстве. Поэтому, очевидно, история Рима полна мощными характерами, образцами беззаветной жертвенности ради государственности. Весь Рим словно составляет одну железную волю.

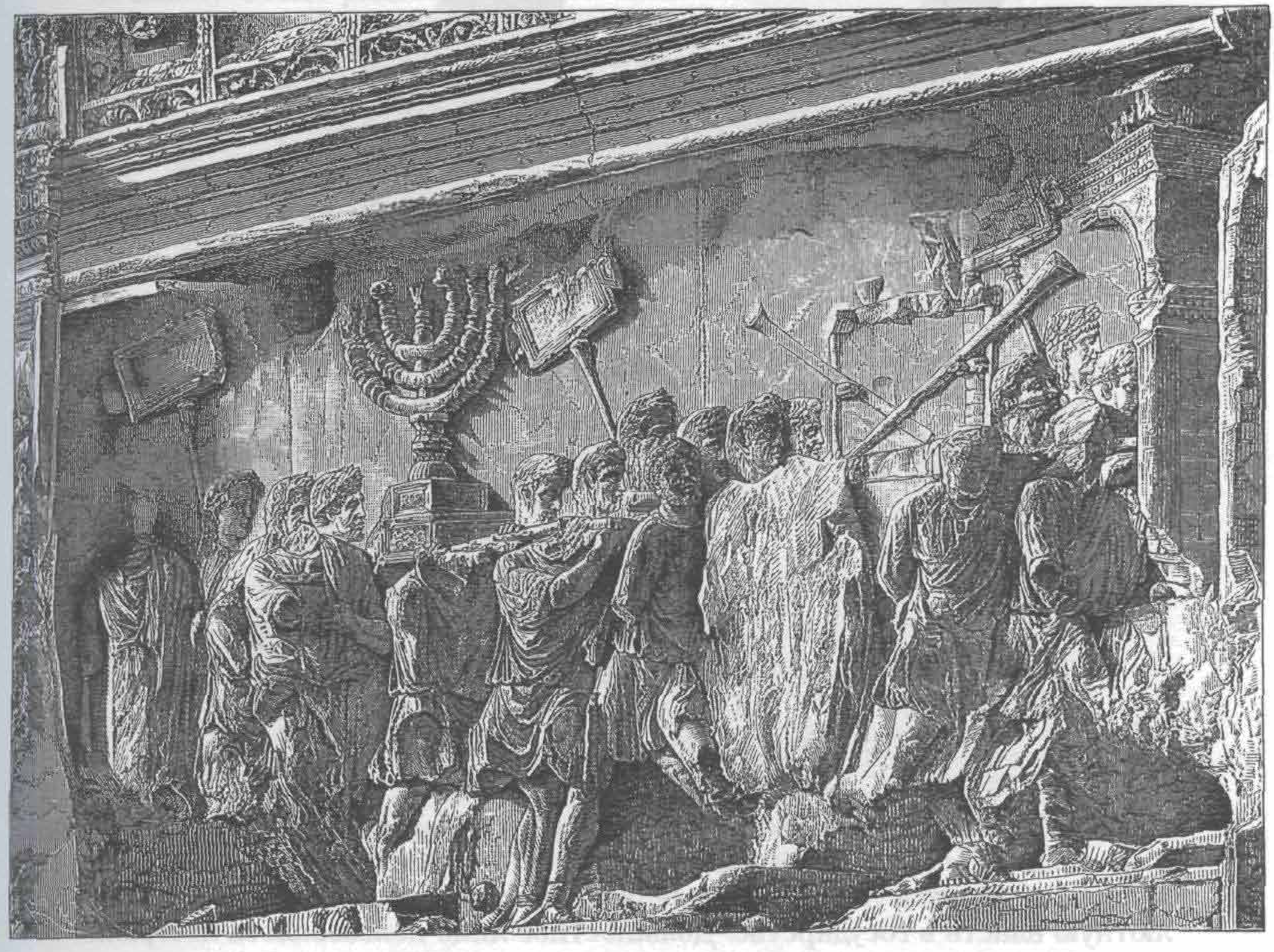


Рис. 157. Римляне после победы над евреями триумфально возвращаются со священной утварью из храма Соломона. *По рельефу с арки Тита в Риме*

Греки и римляне, несмотря на ближайшее соседство, резко отличаются друг от друга. Их характеры совершенно самобытны и непохожи, а взгляды на одно и то же явление диаметрально противоположны. То, что у греков чтилось, у римлян не заслуживало внимания. То, что Рим клеймил как порок, в Греции считалось чуть ли не доблестью. Римлянин смотрел на характер грека, символом которого был хитроумный Одиссей, свысока: так смотрят на торговца. Но и греки смеялись, в свою очередь, над чванством римлян, над отсутствием в них художественного чутья, над тем, что они



Рис. 158. Траян. *Гравюра с античной статуи*

корчили из себя меценатов, и даже над тем, что они считали греческий язык модным, оставив свой, родной, достоянием плебеев.

Абсолютная власть отца (pater familias) в семье породила такую же абсолютную власть в государстве. Должностное лицо пользовалось неограниченными полномочиями, неповиновение ему влекло за собой смертную казнь. Правда, сложив с себя должностные обязанности, он становился подвластным закону, как и все остальные. Но пока он занимал свой пост, его власть была неограниченной. Нигде предания не чтили так свято, как в Риме: обычай предков служил основанием для изменения хода политической жизни. Всякое новшество в Риме принималось с неудовольствием, на реформатора смотрели как на преступника, которого рано или поздно покарает гнев богов.

Основная идея Рима — покорность главе рода, слепая и безусловная. Pater familias был единственным собственником состояния семьи: он, например, мог утопить безобразного ребенка или бросить его на произвол судьбы только потому, что пророчества птицегадателей были неблагопо-

лучными. Взрослый сын не выходил из-под власти отца до самой его смерти или до лищения его соответствующих прав. Сын мог приобрести состояние, но оно принадлежало отцу.

Однако, лишь только сын начинал выполнять обязанности гражданина, отец склонялся перед его властью. Старый полководец Фабий Кунктатор, занимавший низшую должность по сравнению со своим сыном-консулом, получил от него приказ сойти с лошади при встрече, как это требовалось по закону. Отец с радостью повиновался, сказав, что искренне рад видеть, как строго его сын исполняет должность, порученную ему Римом.



Рис. 159. Голуби на чаше с водой. *Античная мозаика. Капитолий*

Наряду с главой семьи уважали и мать (mater familias), признанную госпожой (domina). На ней лежало управление домом, от своеволия мужа ее защищал закон. Отец, распоряжавшийся детьми и рабами как домашней утварью и вьючным скотом, имевший право на жизнь и смерть новорожденного, преклонялся перед силой материнской любви. На женщину-матрону была целиком возложена обязанность воспитания детей. Отсюда то огромное влияние, которое она имела в семье и которым никогда не пользовалась ни на Востоке, ни в Греции.

Взаимоотношения полов в Риме ничем не ограничивались, поэтому браки заключались свободно по взаимному желанию. Брачная жизнь освящалась законом, потому что холостяки платили особую подать (uxorium). Свобода браков распространялась только на свободные классы, рабам



Рис. 160. Римлянин в тоге

разрешалось простое сожительство. Законный брак (justum matrimonium) был двух видов. В одном случае жена освобождалась от власти своего отца и переходила во власть мужа. Она меняла свое девическое имя на новое и приносила с собой приданое. В другом случае она не покидала свой род и сохраняла за собой его права и преимущества.

Брачный церемониал у римлян, как и у всех народов древности, был обставлен множеством суеверных примет и обрядов. Назначив задолго день брака, будущие родственники начинали наблюдение за теми приметами, которых так много в случайностях городской жизни. Облачное небо, змея, заползшая в дом, крик петуха в неурочное время — все это влекло за собой всевозможные предсказания.

После помолвки, т. е. торжественного предложения со стороны жениха, родители или опекуны невесты созывали родственников на пышный обед. Это было одно из самых светлых торжеств Рима: на этот день снимали даже траур. День



Рис. 161. Статуя на гробнице римских супругов (так называемые Катон и Порция). *Рим, Ватиканский музей*

брачного торжества начинался с гаданий. Невеста соблюдала трогательный и глубоко осмысленный обряд посвящения своих детских любимых вещей домашним богам — пенатам. В присутствии десяти свидетелей заключался брачный контракт, причем невеста должна была выразить свое желание.

Развод был в Риме обычным явлением и не преследовался законом. Жена переходила во власть мужа через год после брачного обряда, если она в течение этого времени ни разу три ночи подряд не ночевала вне дома. Чистота брака соблюдалась у римлян в древние времена с большой строгостью. В императорском Риме, при общем упадке нравственности, на неверность жены уже смотрели, как на дело обычное и даже необходимое.

Появление младенца на свет сопровождалось целым рядом обрядов. Новорожденного пеленали, клали в колыбель и на девятый или восьмой день давали ему имя. Ребенок получал в подарок всевозможные амулеты: мечи с именем отца, топорики с именем матери, изображения животных, звездочек и др. Все это навязывалось на шнурок и надевалось на шею, причем немаловажную роль играла bulla — золотая ладанка ребенка аристократического происхождения.



Рис. 162. Одежда римлянки (Мессалина с маленьким Британиком)

Выбор имени был делом сложным. В Риме не действовал греческий обычай давать имя ребенку в честь отца или деда. Здесь существовало фамильное имя (nomen), которым назывались мужчины и женщины, принадлежавшие к одному роду. Но каждый член семьи носил и свое собственное имя (pronomen), которых в Риме насчитывалось не более двадцати. Кроме того, существовали еще прозвища (cognomina), присущие целому роду. Например, к имени знаменитого поэта Публия Овидия присоединялось прозвище Naso — носатый. Поэт Гораций

имел прозвище Flaccus — вислоухий. Громкое имя Цицерона (cicer — горох) произошло от того, что у его прадеда была бородавка с горошину величиной. Прозвища свободно употреблялись в обществе, а собственное имя являлось элементом вежливого, почтительного обращения.

Когда ребенок начинал твердо держаться на ножках, в знатных семьях на него надевали тогу, отороченную пурпуром (toga praetexta). Выйдя из попечения матери, ребенок начинал учиться в школе, куда ходил в сопровождении раба. В школе мальчики и девочки учились вместе.

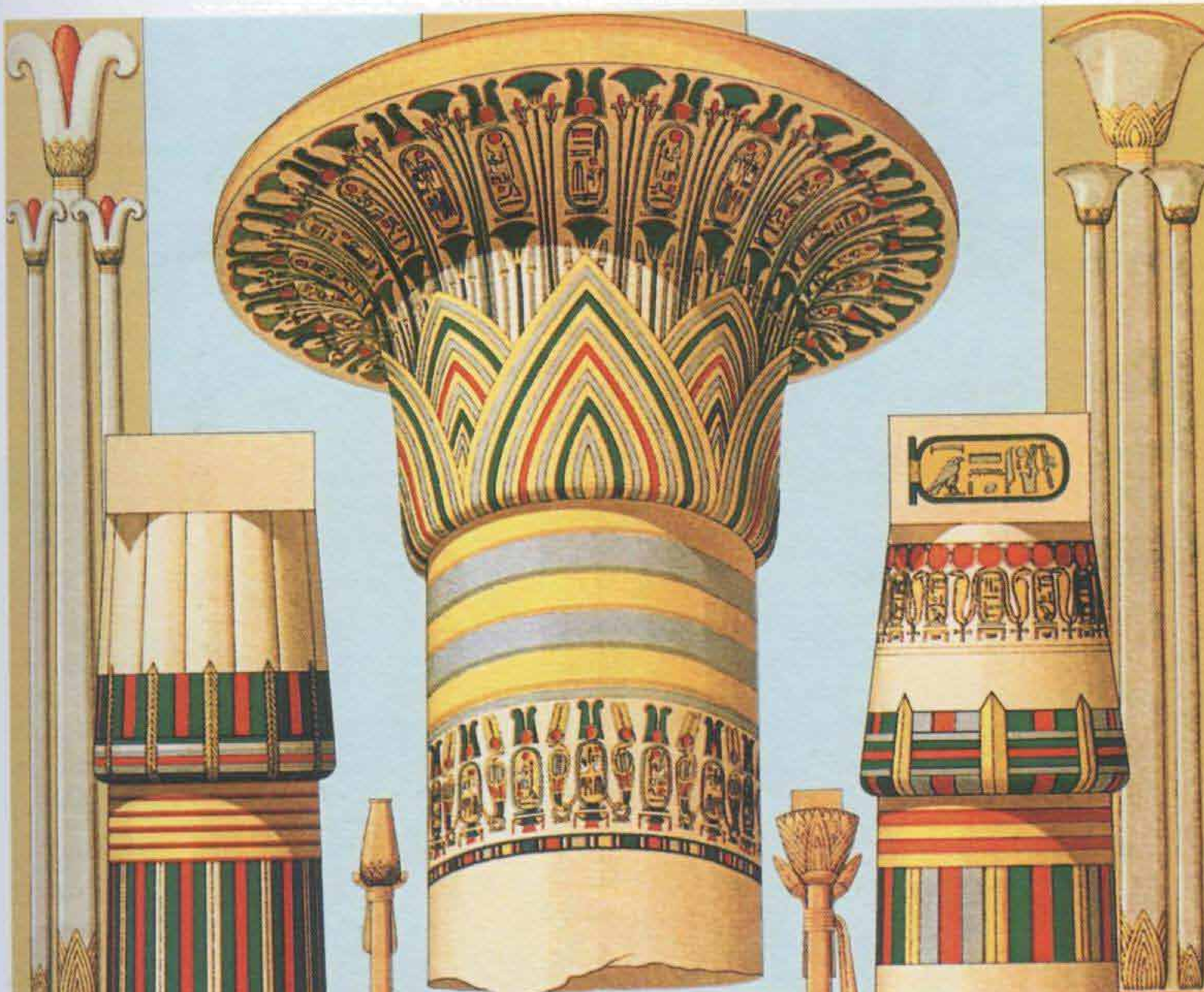
Мальчики ходили в школу с семи лет. Чтению и письму научиться было несложно: слова писались так же, как произносились. Быстрота письма у римлян ценилась больше, чем каллиграфия. Сам процесс преподавания был довольно строгим. Если мальчик, например, пропускал одну букву, его секли.

Курс наук для девочек был более обширен, чем для мальчиков. Кроме чтения и письма, арифметики и истории, девочки изучали искусство пения. Впоследствии, когда распространилось греческое влияние, в школах был введен греческий язык.

Задачи римского воспитания были несколько иными, чем в Греции. Греки развивали не только силу, но и грацию, пластичность движения. Рим требовал от гражданина в первую очередь воинских доблестей, которые были идеалом всех добродетелей. В шестнадцать лет юноша снимал с себя ладан-



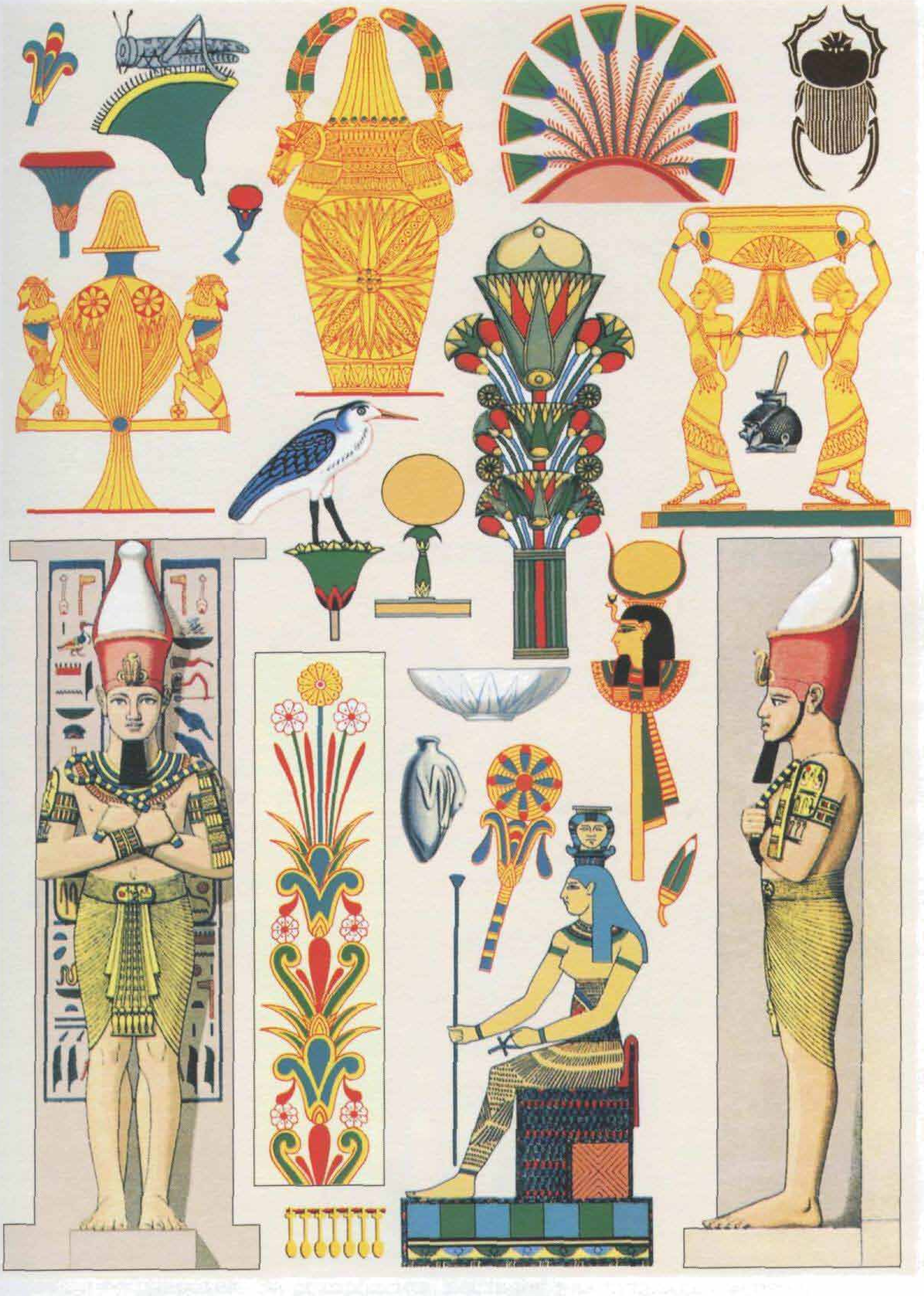
Рис. 163. Круглый храм Весты в Риме



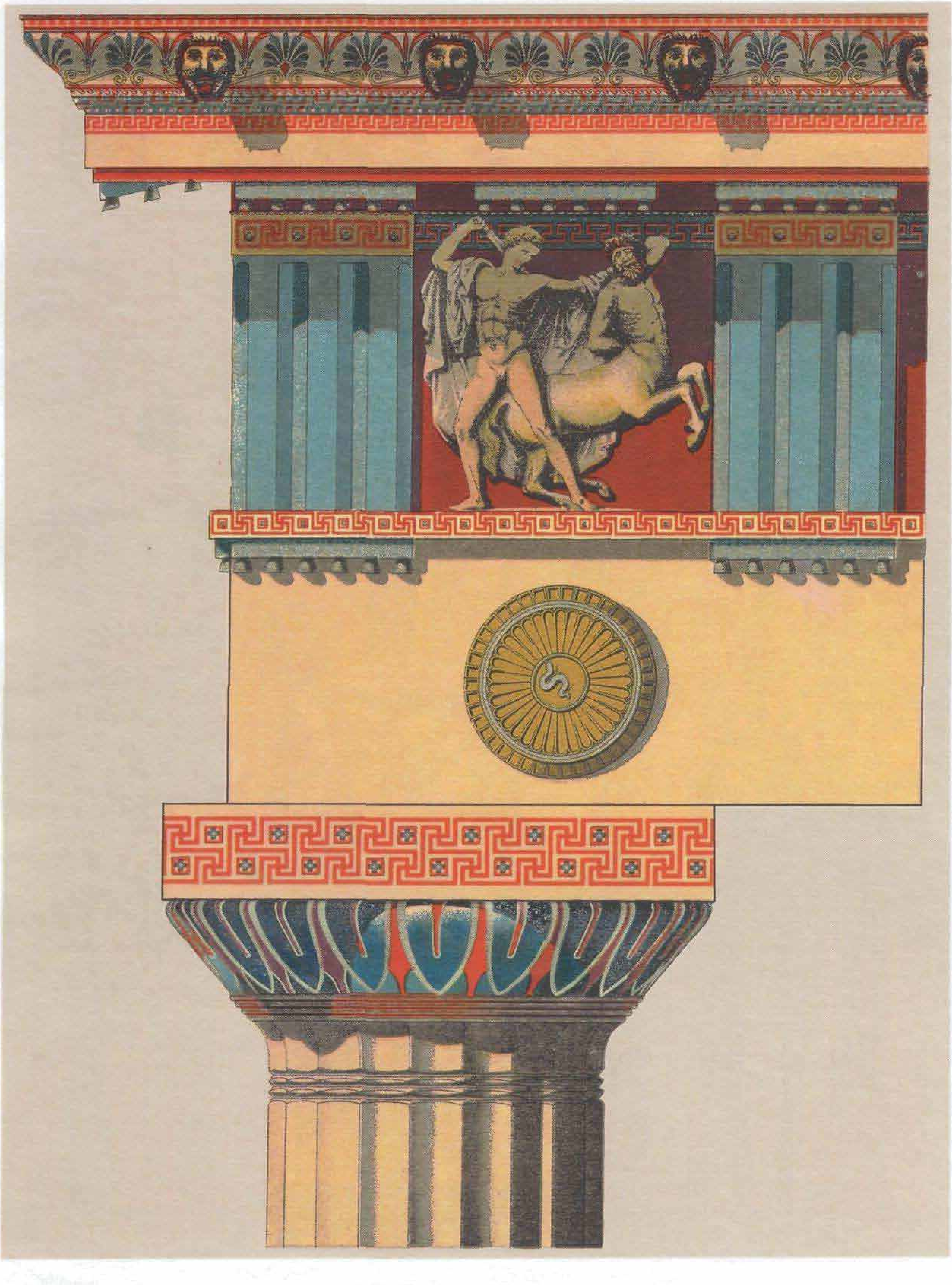
5. **Древний Египет**
Элементы росписи колонн



6. **Древний Египет**
Эфиопская принцесса и ее свита
Образец стенной росписи. Эпоха XVIII династии



7. **Древний Египет**.Образцы орнаментации предметов культа:
от священного жука-скарабея до колоссальных фигур из погребальных камер



8. **Древняя Греция**
Образец дорического ордера

ку и посвящал ее пенатам, детскую тогу сменял на toga virilis и в белоснежном одеянии шел в Капитолий. Там он присоединялся к другим молодым людям, отмечавшим в этот день свое совершеннолетие, и приносил жертву.

* * *

Уважение, которым пользовалась римская женщина в семье и в государстве, влияние, которое она оказывала на детей и мужа, ставили ее на высокую ступень общественного положения. Сословие весталок, сложившееся в глубокой древности, было высшей степенью иерархии, которой могла достигнуть женщина в Риме.

В весталки избирали только свободно рожденных девочек 6—10 лет. Девочки должны были быть красивы и не иметь телесных недостатков. Верховный римский жрец (pontifex maximus) брал, как пленницу, избранную девушку из родительского дома, произнося при этом обычную фразу: «Te, amata, capio!», т. е. «тебя, возлюбленная, беру».



Рис. 164. Бюст весталки на римском форуме

Эпитет «возлюбленная» был присущ весталкам во все время служения. В случае несогласия родителей отдать дочь, вербовка совершалась при помощи жребия. Поступив в храм Весты (рис. 163), девочка десять лет училась у старших весталок, подготавливая себя к высокому служению. Следующие десять лет она служила жрицей в храме, храня обет девственности и поддерживая огонь на алтаре богини. Затем десять лет она готовила вновь поступивших девочек. Выйдя через 30 лет из храма Весты, она имела право вступить в брак. Однако бракосочетания весталок были редки. Женщина южного, быстро увядающего типа, редко могла найти себе мужа в 36—40 лет.

Общественное положение весталки было настолько высоко, что при встрече с ней на улице ей с почтением давал дорогу сам консул. Случайная встреча с весталкой освобождала преступника от казни. Ей доверяли высшие государственные тайны, завещания. Свидетельства весталки принимались без присяги. Ее протекции добивались важнейшие чиновники государства. За оскорбление весталок назначалась смертная казнь. Они были полные владелицы своего имущественного ценза, имели



Рис. 166. Тройная жертва (suovetaurilia). *По барельефу на арке Константина*

право на самые почетные места в театрах, ездили по улицам на своих колесницах, а когда шли пешком, ликтор расчищал перед ними дорогу (рис. 164).

В обмен на этот почет девушка несла огромную ответственность за служение в храме. Если огонь потухал в алтаре, виновную нещадно секли, причем экзекуцию совершал сам верховный жрец. Еще более строго наказывалось нарушение обета безбрачия. Виновного засекали плетью насмерть, а девушку уводили на так называемое «поле нечестивых», где, обрезав волосы, заживо замуровывали в яме — она должна была умереть голодной смертью. Этот обряд исполняли с большой торжественностью.

Первой весталкой, по преданию, считалась мать Ромула и Рема — Рея Сильвия, дети которой произошли от бога. При Нуме весталок было всего четыре, затем их число увеличили еще на две, и вплоть до падения Римской империи весталок оставалось шесть. Одежда весталок состояла из длинного костюма, вышитого по краям пурпуром, с широкими головными повязками. Каждый год первого марта огонь на алтаре Весты возобновляли, причем добывать его полагалось трением двух кусков сухого дерева. 9 мая был праздник Весты (Vestalia). В этот день недоступный храм Весты открывал свои двери

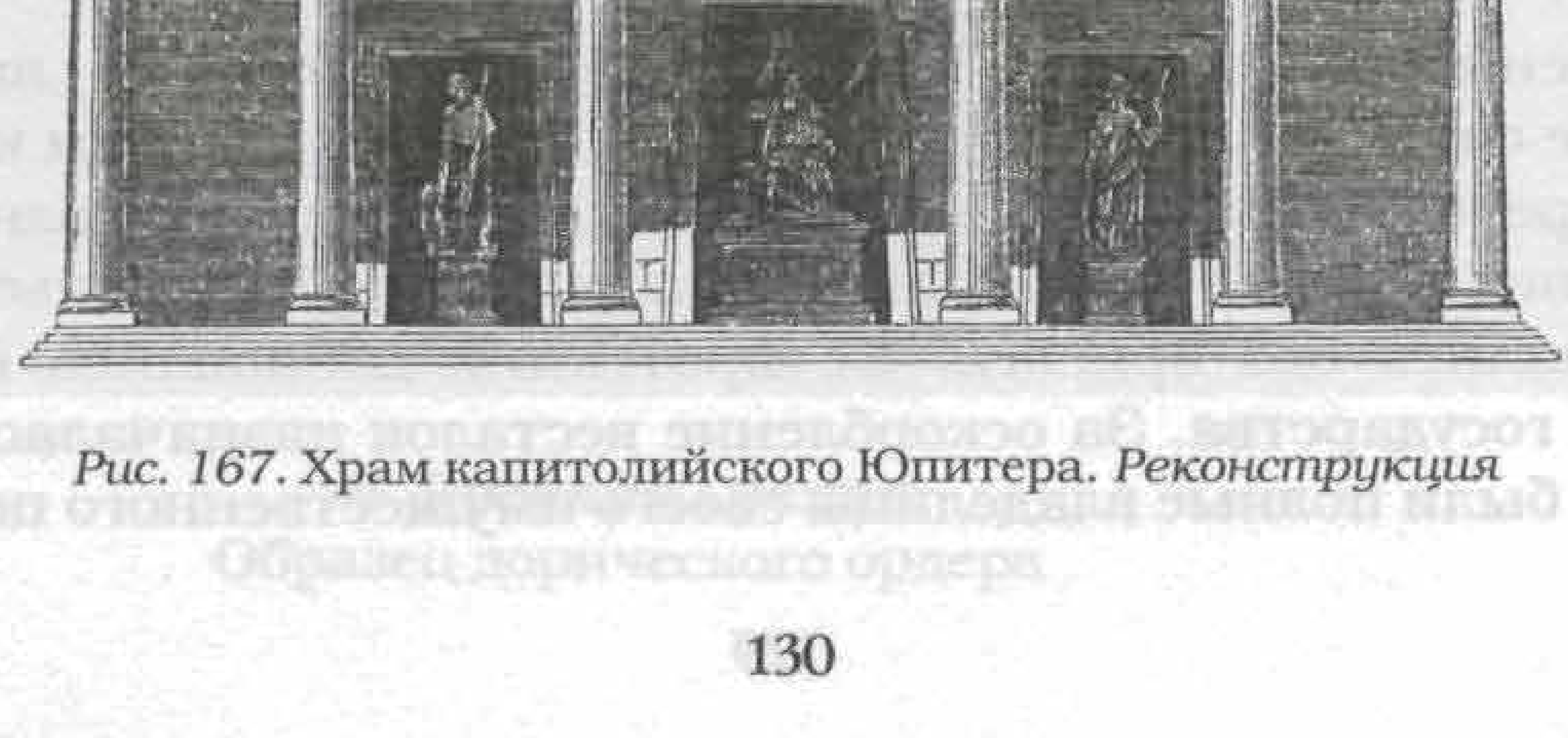


Рис. 167. Храм капитолийского Юпитера. *Реконструкция*

для женщин, которые босиком сходились сюда просить благословения богини. В сущности, Веста была богиней домашнего очага, самой популярной богиней, хранившей основы чистоты и нравственности.

Взгляд римлянина на богов был иным, чем у грека. Эллин воплощал богов в человеческие образы, у него боги дрались, мирились и жили среди смертных. Мифология грека представляет собой живую, пеструю вереницу рассказов, от которых веет молодостью и свежестью. Римские божества были отвлеченными, абстрактными. Римский миф ограничивался тем, что у простой смертной с помощью бога рождался мальчик, который

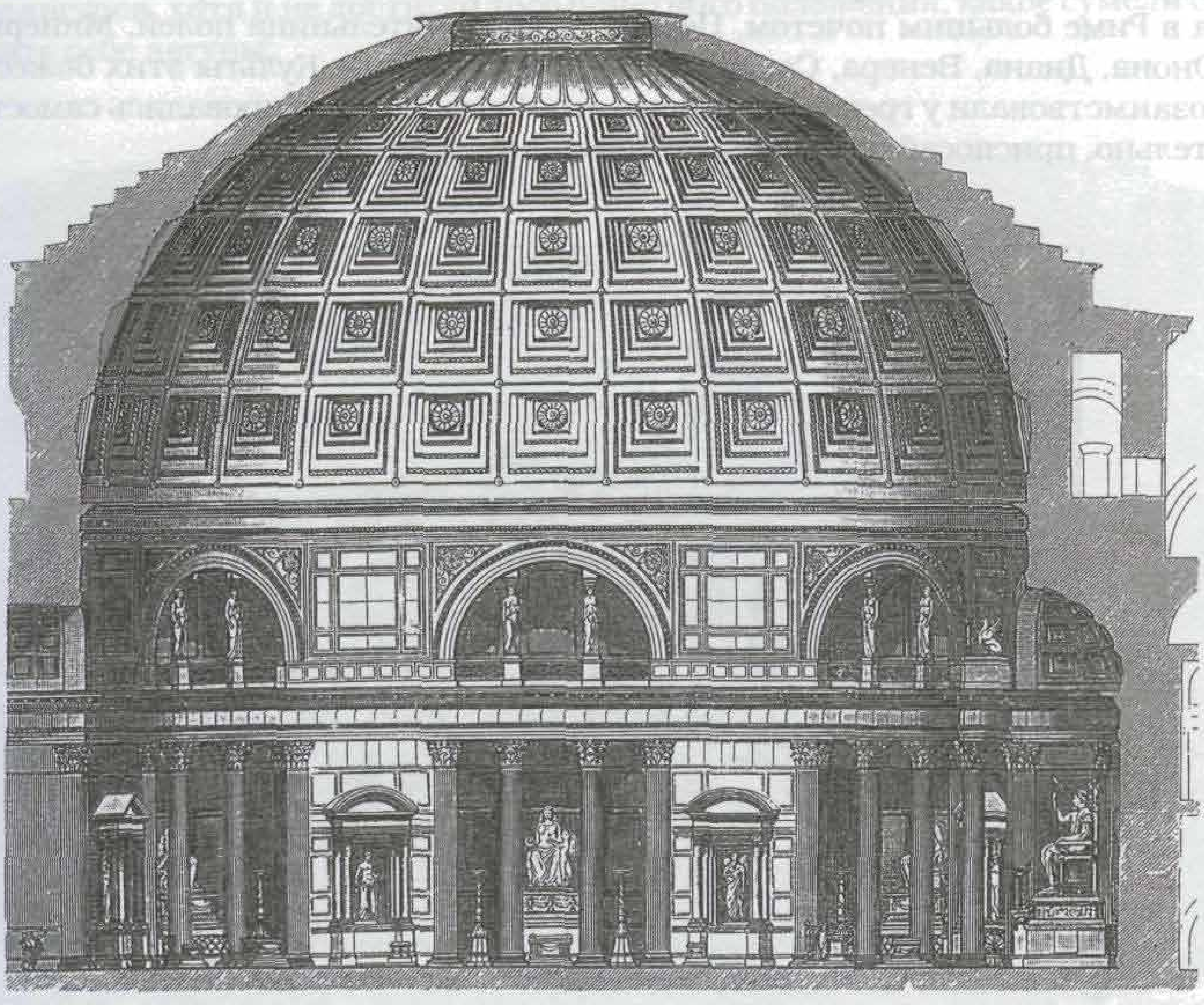


Рис. 168. Римский Пантеон в разрезе (первоначальная планировка)

совершал изумительные подвиги и оканчивал жизнь таким же странным образом, как и родился. Тогда его начинали боготворить, считая, что почестями можно принести успокоение душе великого человека.

Культ мертвых в Риме был чрезвычайно прост и логичен. Умершие люди переселялись в мрачное подземное убежище, где жили на сонных берегах спокойной реки Леты. Они были печальны, полны меланхолии и надеялись на изменение своей участи с помощью молитв родственников. Величайшим горем и несчастьем в римской семье считалось пренебречь памятью умерших. Это было оскорблением не только тени усопшего, но и всего за-

гробного мира. Почести умершему воздавались на домашнем алтаре пенатов. Римляне верили, что переход в загробное царство холостяка является оскорблением душам предков. Поэтому холостая жизнь считалась нечестивой и преступной.

На первый взгляд, сонм римских богов имел много общего с греческим Олимпом, но собственно римский культ сложился задолго до общения с Грецией. Римляне, как и другие арийские племена, верили в божественные силы природы. Конечно, первым в Риме почитался «совершеннейший и величайший» Юпитер-громовержец (греческий Зевс); затем — Веста, Марс — покровитель войны, Геркулес — греческий полубог Геракл, который пользовался в Риме большим почетом, Церера — покровительница полей, Минерва, Юнона, Диана, Венера, Сатурн, Нептун и Меркурий. Культы этих божеств позаимствовали у греков некоторые атрибуты, но формировались самостоятельно, приспосабливая к потребностям и нравам Рима.



Рис. 169. Храм Солнца в Риме. *Реставрация*

Любопытной особенностью римского Олимпа являлся двуликий Янус — «бог всяких начинаний». Его изображение помещали над входом в дома. Считается, что именно с него изображениям божеств начали придавать пластические формы. Главными жрецами в Древнем Риме считались жрецы Юпитера, Марса и Квирина. Служение женским божествам совершали жены жрецов. При первых царях высшим жрецом являлся сам представитель власти, а высшей жрицей — его жена.

* * *

Постепенное увеличение численности алтарей привело к расширению количества жрецов, высших хранителей религиозных знаний, посредников между людьми и богами. Наиболее древней считалась коллегия авгу-

ров. Обязанность авгуров заключалась в том, чтобы с помощью наблюдений за птицами возвещать волю богов. Никакого важного дела не начинали, не спросив мнения богов. Это постепенно увеличивало влияние авгурства. Позднее, когда первобытные верования утратили свое значение, вера в авгуров пошатнулась и они утратили свое влияние.

Другой класс *жрецов*, *жертвогадатели* (haruspices), вероятно, перешел в Рим из Этрурии. Жертвогадатели специализировались на внутренностях животных, которых приносили в жертву. Коллегии их разрастались все больше и приобрели в конце Республики большое значение в обществе. Без них не обходилось ни одно жертвоприношение, и они считали себя выше авгуров, хотя и не достигли того почетного положения, какое сумели создать себе авгуры.

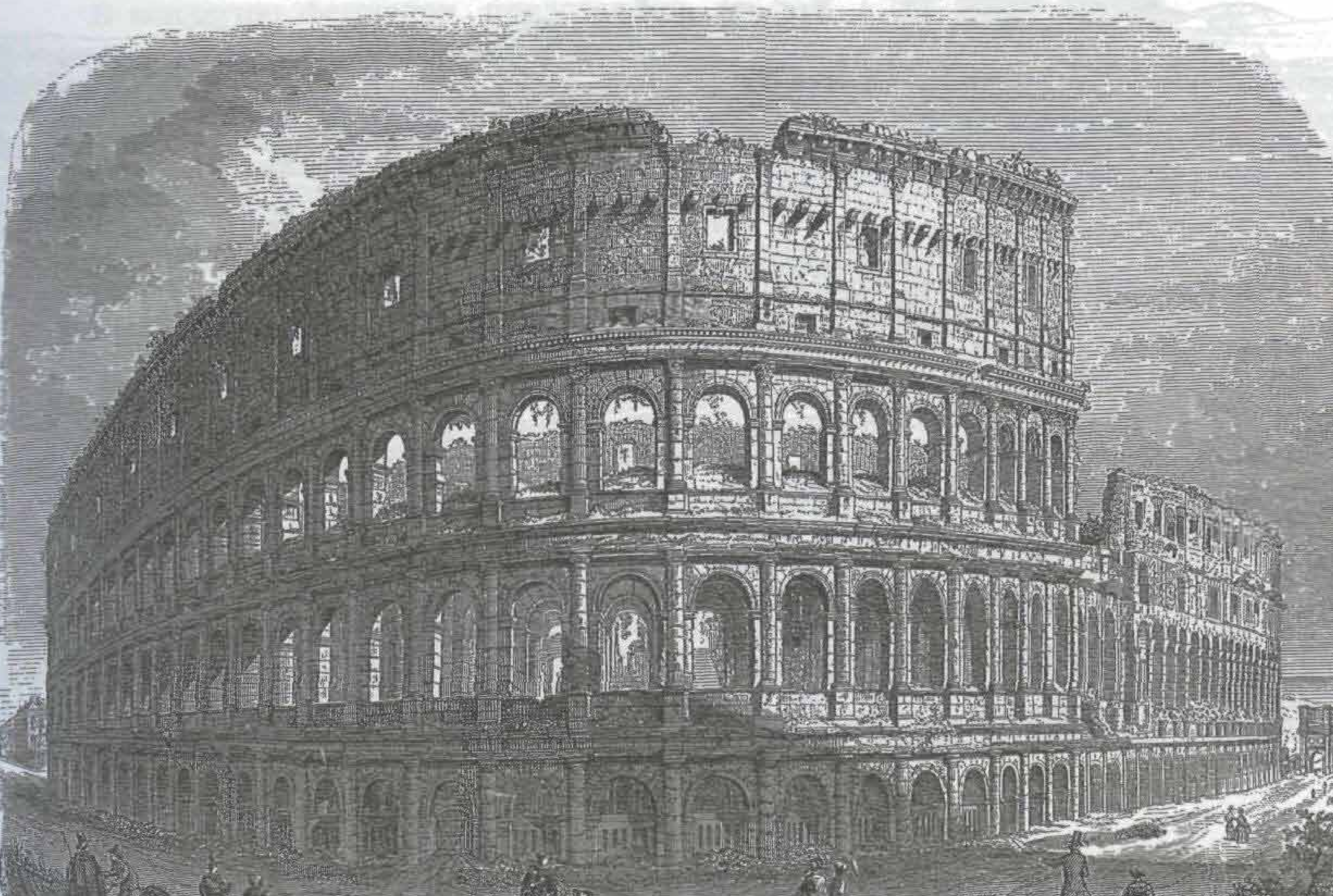


Рис. 170. Римский Колизей в XIX веке

Еще одной коллегией являлись понтифики — верховные жрецы. Они наблюдали за календарем, занимались астрономией и хранили священные предания. Эта коллегия состояла из пяти, впоследствии десяти членов, старшина которых назывался pontifex maximus.

В Риме получили широкое распространение всевозможные культы, заимствованные у покоренных народов. Это помогло сближению национальностей в государстве. Храмы, поставленные во славу греческим, египетским и восточным божествам, способствовали распространению в обществе религиозной терпимости и, в то же время, довели народ до совершенного безверия. По мере ослабления религиозного чувства богослужение становилось все пышнее, жертвоприношения превращались в роскошные пиры, а весь религиозный обряд — в торжественное зрелище. Излишества и бесчинства доходили до того, что сенат и власти Рима должны были неоднократно прибегать к суровым мерам в защиту нравственности.

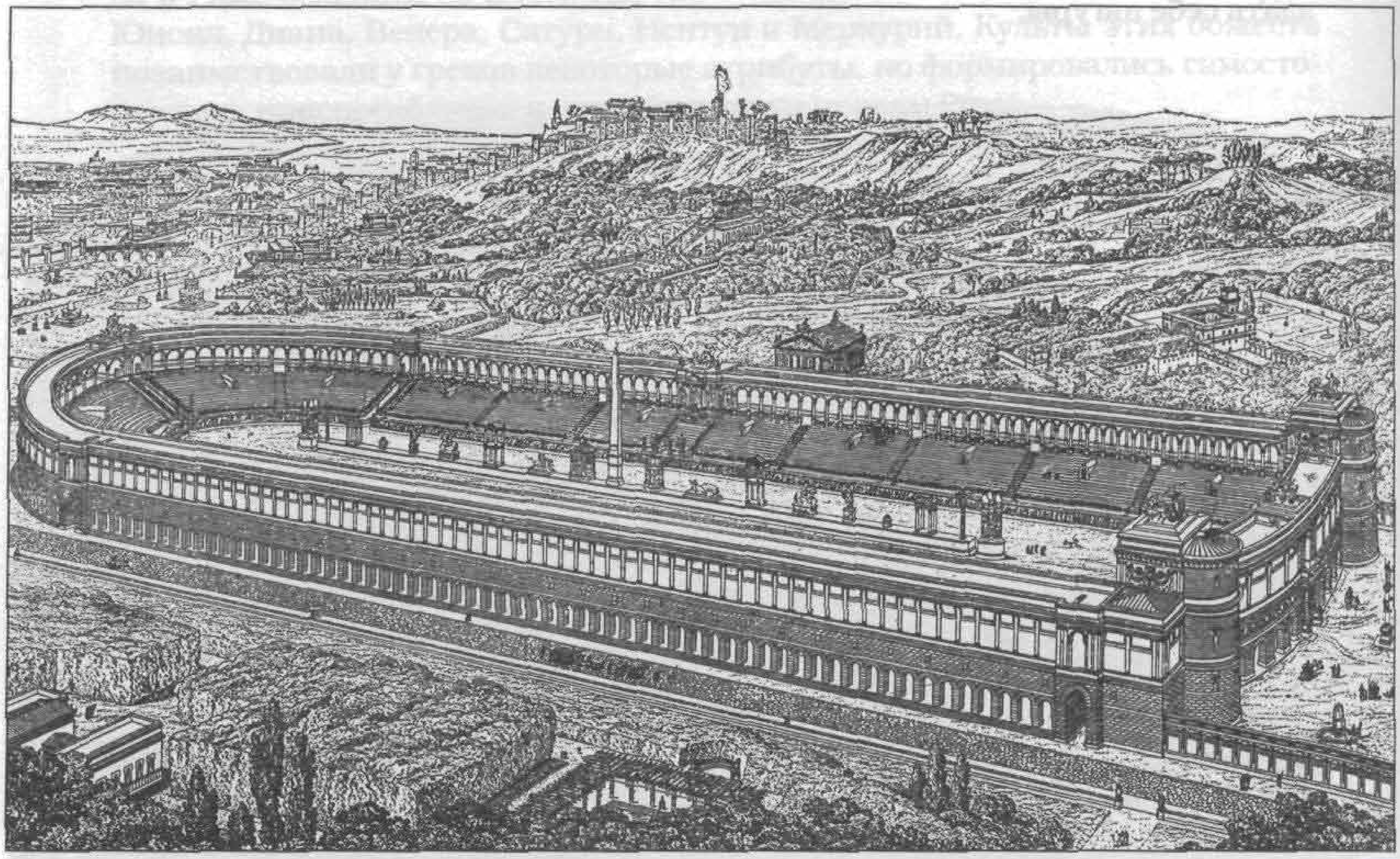


Рис. 171. Цирк Калигулы и Нерона. *Рим, реконструкция*

Образ жизни жреца Юпитера, который так высоко стоял в глазах народа, отличался самой строгой регламентацией. Жрец не имел права ездить верхом — он не мог даже касаться лошади, так как лошадиная печень считалась ядовитой. Он не прикасался ни к чему нечистому: не мог дотронуться до кислого теста во время брожения, до собаки, до трупа и даже до сырого мяса и бобов. На его постель не имел права ложиться никто, кроме него. Сам он не мог провести более трех ночей вне дома, должен был стричь волосы и бороду, причем парикмахерские обязанности мог выполнять только свободнорожденный и непременно медным инструментом. Обрезки волос и ногтей жреца Юпитера зарывали под фруктовым деревом. На одежде его не было узлов, он не мог украшать себя виноградной ло-

зой, потому что ее усики закручиваются в кольца. Он мог носить одежду, изготовленную исключительно его женой. Жениться жрец Юпитера мог только один раз и законным браком. Он не имел права на развод, и в случае смерти жены обязан был оставить свой высокий пост.

Flaminica, жрица Юноны, носила шерстяную одежду такой длины, чтобы из-под нее не мог мелькнуть даже носок ноги. Она не имела права подниматься на высокую лестницу; ее обувь обязательно изготавливали из шкуры жертвенного животного.

Понтифики были хранителями общественного религиозного предания. Другая коллегия заведовала богослужением иностранным богам. Главным греческим культом в Риме был культ Аполлона.



Рис. 172. Римские гладиаторы

В коллегию фециалов, представлявшую собой *дипломатический корпус*, принимали только представителей высшей аристократии Рима. Фециалы собирались для обсуждения государственных союзов и договоров, для объявления войны. В качестве представителей государства они выезжали к народам, нарушившим договор. Переступив границу римских владений, глава посольства призывал Юпитера в свидетели, что его требование справедливо. Недовольство и требования Рима он обычно высказывал первому встречному иностранцу, затем повторял их у городской заставы и излагал перед лицом представителей народа на площади. Если в течение определенного времени не поступало желаемого ответа, фециалы возвращались с донесением в римский сенат.

Если сенат находил необходимым объявить войну, то для соблюдения формальностей на границу выезжала депутация фециалов. Омочив копье в крови жертвенного животного, фециалы кидали его через границу в при-



Рис. 173. Бой гладиаторов (secutor и retiarius). *По римской мозаике*

сутствии трех свидетелей. Когда римские владения расширились, этот обряд принял символическую форму: главный фециал торжественно бросал копье в столб войны, находившийся в одном из храмов Рима. Непосредственное объявление войны возлагалось на главнокомандующего войск, расположенных на границе.



Рис. 174. Гладиатор-самнит

Богослужебный обряд в Риме, как и в Греции, состоял из молитв, жертвоприношений, песен, пиров, игр и плясок. Жертвенное животное, украшенное цветами и облитое благовониями, подводили к алтарю, убивали молотом и перерезали горло ножом. Собранную в сосуд кровь возливали на алтарь, а внутренности, облитые благовониями, сжигали. Мясо шло на обед жрецам, а если жертвоприношение носило частный характер, то использовалось в домашнем обиходе. Одежда совершавших религиозные обряды была белой, что означало чистоту помыслов; белым цветом были отмечены и жертвенные животные. Если жертву приносили подземным богам, то выбирали черное животное.

Молящиеся украшали себе голову венком, если богослужение совершалось по греческому уставу, и покрывали тогой, если служили по уставу римскому. Мужчины молились стоя, женщины — на коленях, обратившись лицом к востоку. Они поднимали руки кверху, если молились небожителям, или касались земли, если молитвы были адресованы подземным богам. В момент жертвоприношения должно было царить глубокое молчание — случайно произнесенное слово оскверняло святость церемонии. Позднее был введен обычай играть на флейте. Жертвенное животное должно было быть без изъянов и спокойного нрава — чтобы не сопротивлялось у алтаря.

Игры в честь богов римляне устраивали еще в древнейшие времена. Позднее эти увеселения превратились в огромные празднества в цирке (рис. 171), которые затягивались на четыре или на пять дней. Государство и отдельные граждане устраивали подобные развлечения, чтобы добиться популярности. Именно развлечения как нельзя лучше характеризуют дух и характер этого народа.

* * *

«Хлеба и зрелищ» («Panem et circenses») — вот тот страшный крик, который стал криком римской черни во времена падения Рима. Зрелища были необходимы черни как неотъемлемая часть жизни. И ее центром стал цирк. Исторические условия сложились так, что греческие олимпийские состязания на римской почве приобрели характер жестокой забавы.

Первоначально римские игры не отличались тем блеском, который был им придан впоследствии. Они состояли из воинских и гимнастических упражнений, бега, кулачного боя, игровых и комических сцен. Затем часть игр, позаимствованная из Этрурии, приняла местный характер и превратилась из религиозных игр в народные. В первые времена Республики игры устраивал консул, а затем специально назначенные сановники — эдилы. Огромные средства, которые требовались на проведение игр, эдилы частично покрывали из собственного кармана. Поэтому на такую должность выбирали людей, обладавших громадным богатством. Но впоследствии даже богатейшие люди начали все чаще отказываться от эдильства: расширявшиеся программы увеселений становились слишком уж дорогими. Когда власть перешла к императорам, игры стали проводить за их счет. Заведовал проведением игр curator ludorum.

Одна из самых любимых форм увеселений чисто римского происхождения — гладиаторские зрелища (рис. 172—174). Они зародились в Этрурии, где в высших классах общества развлекались кулачными боями рабов. Впоследствии их стали даже вооружать, чтобы борьба шла на жизнь и смерть. Затем рабов уже специально тренировали, развивая их мышцы для этой жестокой забавы. Бои проводили в здании цирка, что давало возможность всему Риму любоваться этим отвратительным зрелищем.

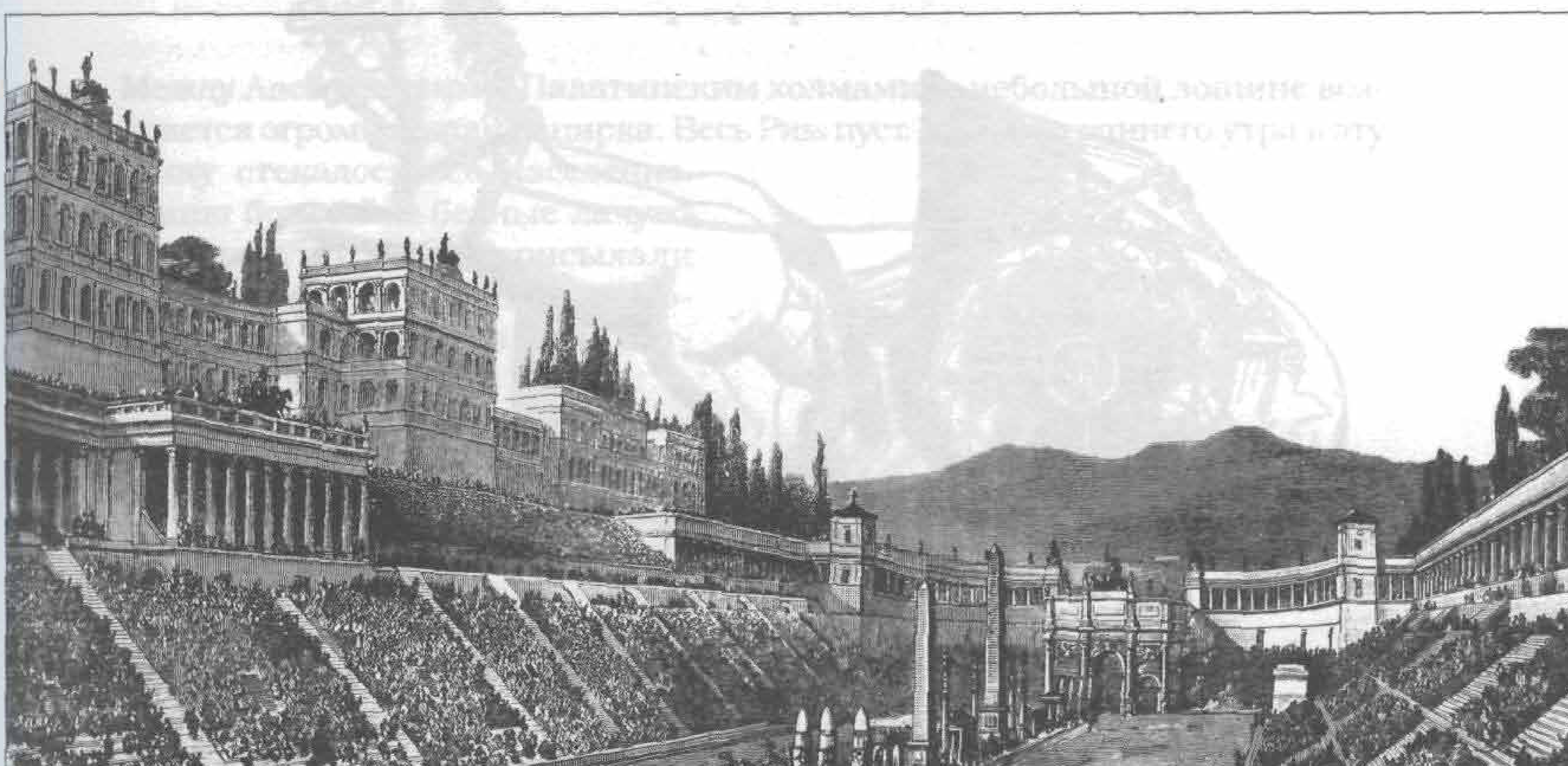


Рис. 175. Большой цирк (Circus Maximus) в Риме. *Реконструкция*

Гладиаторы подразделялись на несколько категорий в зависимости от характера оружия и боя. Любимейшими гладиаторами черни были так называемые ретиарии (retiarii), вооруженные сетью и трезубцем. Вначале ретиарий старался поймать противника в сеть, а затем проколоть его трезубцем. Судьба обезоруженного и поверженного гладиатора целиком зависела от настроения зрителей. Они могли даровать ему жизнь или предать смерти. Если он был красивым и искусным бойцом, то зрители, махая кусками ткани и аплодируя, требовали пощады побежденному. Но если народ был возбужден, а боец зарекомендовал себя с дурной стороны, то зрители в молчании делали выразительный жест большим пальцем правой руки, которым словно давили насекомое — знаменитый pollice verso. Тогда победитель вонзал свой трезубец в грудь несчастного.

Обычно игры начинались процессией (pompa), которую возглавлял консул или император. В колеснице, запряженной лошадьми, мулами и слонами, везли изображения богов и богинь, высоко поднятые над толпой. Дым золотых и серебряных курильниц, огромный хор, толпы жрецов, отряды всадников — все это наэлектризовывало толпу. Когда процессия въезжала на арену, аплодисменты и дикие вопли сливались в бурный взрыв восторга.

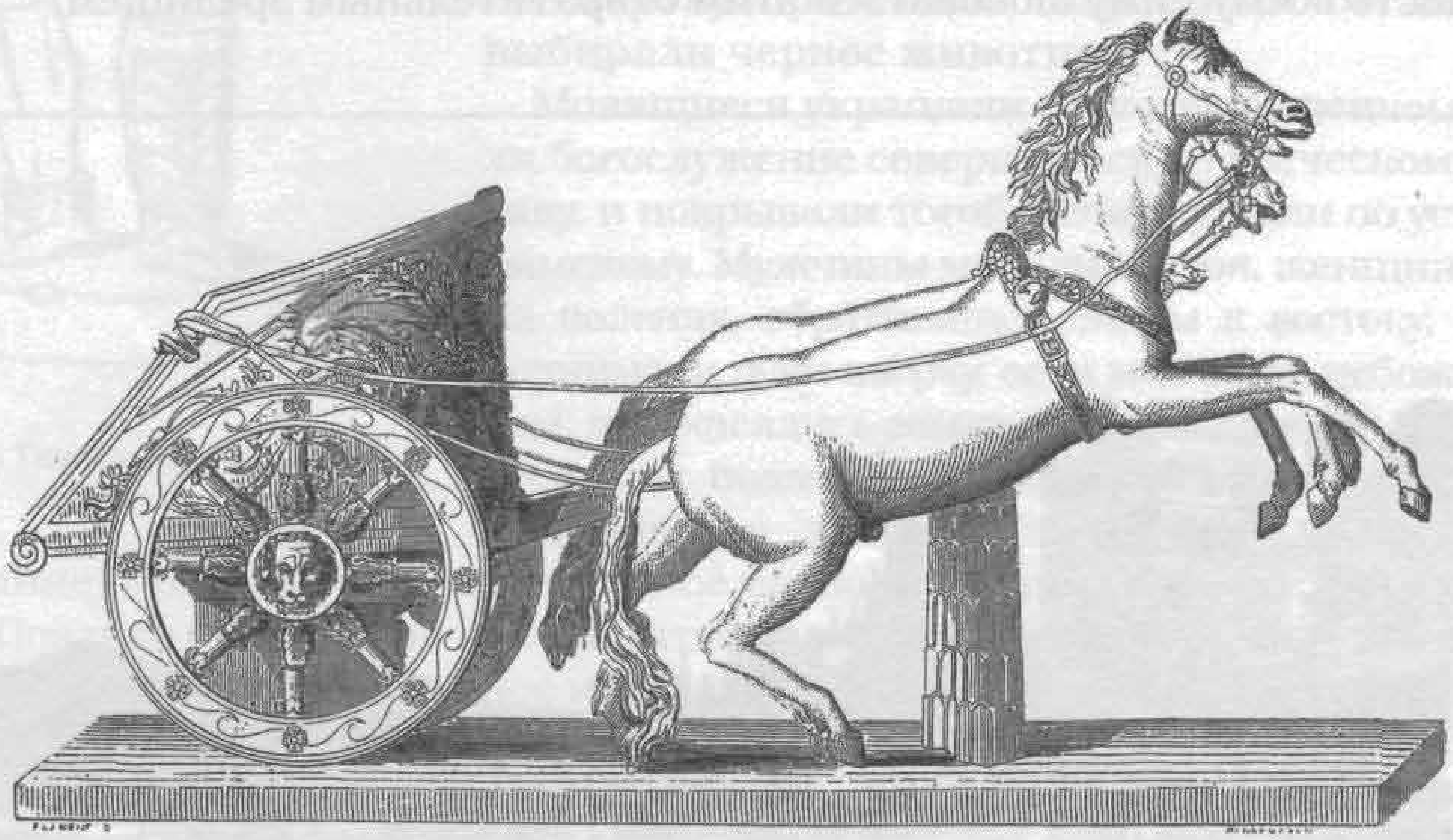


Рис. 176. Римская колесница

Его можно представить себе, если учесть, что в цирке бывало до 50 тысяч зрителей. Состязания следовали одно за другим: конские скачки, пешие бои атлетов, игра в диск, простая скачка с препятствиями и, наконец, охота (venatio), где стравливали диких зверей с людьми или животных между собой. О размахе «охоты» можно судить по следующим цифрам. В пятидневных играх при Помпее было убито 410 леопардов и пантер, до 500 львов. При Юлии Цезаре на арену выпускалось сразу до 50 львов. Император Август в своих записках упоминал, что им было истреблено в цирке 3500 слонов.



Рис. 177. Лошади и возницы двух разных цирковых партий.
Изображение с мозаики

Картину римских цирковых зрелищ лучше всего характеризуют гонки на колесницах — один из популярнейших видов увеселений. Скачки были настолько популярны в Риме, что еще в IX веке носили одежду, соответствовавшую цветам противоборствующих партий болельщиков в цирке.

* * *

Между Авентинским и Палатинским холмами, в небольшой лощине возвышается огромное здание цирка. Весь Рим пуст. С самого раннего утра в эту лощину стекалось все население. Палаццо богачей и бедные лачужки предместий Рима присылали сюда своих представителей, включая грудных младенцев и столетних стариков (рис. 175).

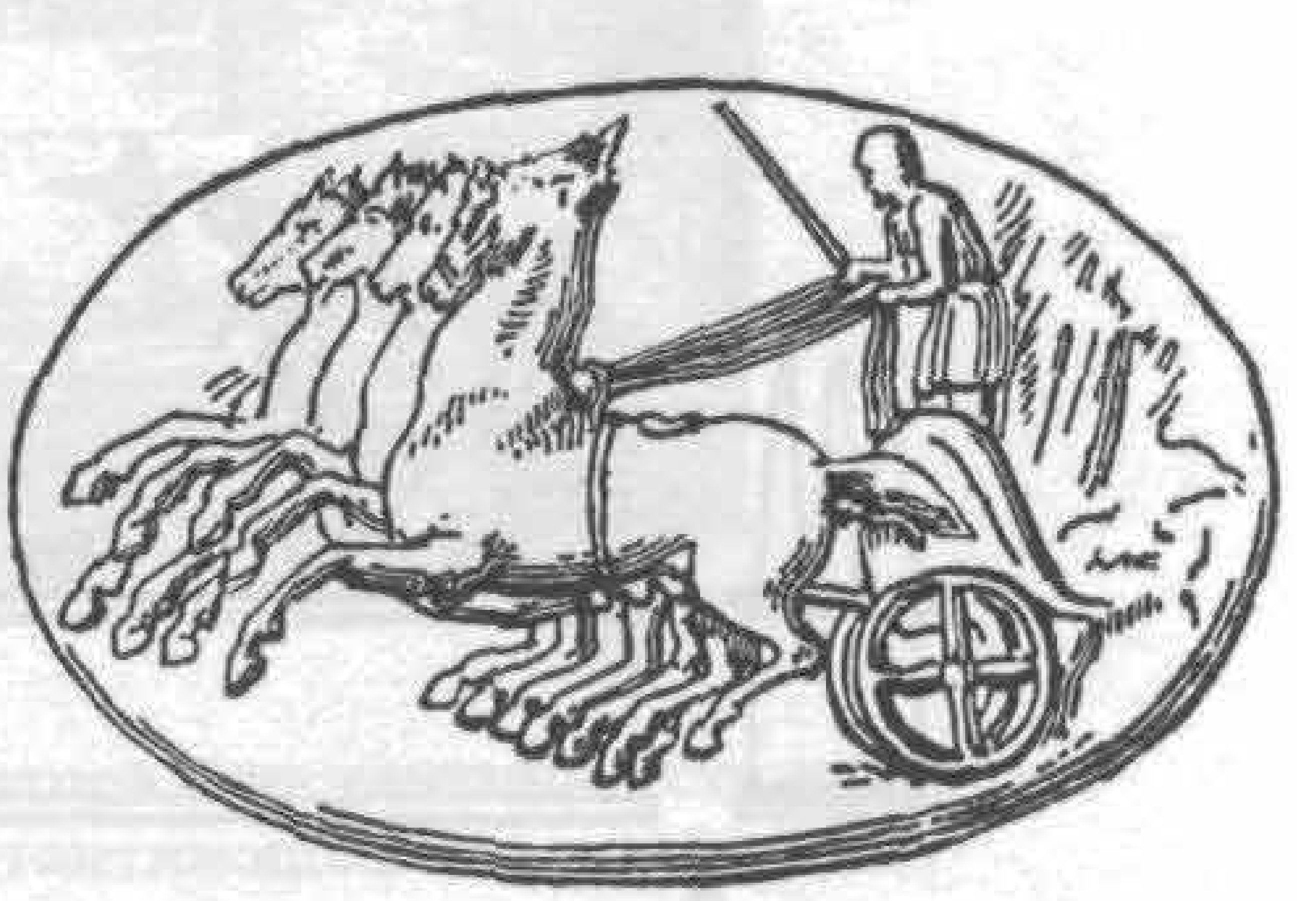


Рис. 178. Конная четверка с возницей.
Резьба по камню

Все они в праздничных одеждах и с венками на головах. Колонны, портики и аркады цирка увиты гирляндами цветов. Во всю длину ристалища, разделяя его пополам, тянется spina, продольная линия из алтарей, статуй, групп и обелисков. Здание цирка окружено двумя ярусами ступеней из почерневшего мрамора. Эти ступени служат партером для аристократии и фундаментом для колоссальной деревянной надстройки, которая вмещает на своих скамьях громадное количество зрителей. Ни перил, ни ступеней, ни подмостков не видно в этом хаосе. Даже Палатинские холмы залиты морем народа, завидующего тем счастливцам, которые успели достать себе место в цирке. Они сошлись сюда с восходом солнца, как только его лучи осветили фигурные фронтоны Капитолия. Теперь уже солнце взошло высоко и жжет во

всю силу, раскаляет песок, обливает палящим зноем толпу. Но все с удивительной самоотверженностью и упорством сидят на солнцепеке, презрев пыль, голод и жажду.

Побледневшие от усталости женщины с умирающими от жажды детьми на руках или за спиной отовсюду стиснуты ревущей, пьяной, возбужденной толпой; беспомощные калеки придавлены здоровыми; нахальные женщины, бравирующие своей грубостью, беглые каторжники и воры — словом, весь римский плебс собрался здесь в полном блеске. Подмостки давным-давно переполнены, а новые толпы все прибывают и прибывают.

Недоразумения переходят в ссоры и драки. Люди сталкивают друг друга вниз, лезут через головы вперед, бьют друг друга и даже принимаются за ножи, чтобы устроиться поудобнее. Но вот толпа стихает, вдалеке, за стенами цирка, послышались звуки труб и рогов. Это цезарь со свитой выехал из дворца и приближается к цирку. Его семейство, придворные, рабы, клиенты, статуи олимпийских богов — все это сверкает на ярком солнце, медленно и торжественно двигаясь по аллее. Жрецы и консулы с возлияниями и молитвами становятся перед алтарями. Белоснежные жертвенные быки падают у подножия алтарей под топором первосвященника — в честь богов, во здравие присутствующих и для благополучного окончания игр.

Ворота, откуда должны появиться колесницы, еще заперты. Два маленьких невольника держат перед ними цепь, завязанную слабым узлом. Зрители заключают пари; торопливо занимают свои места предводители партий. Там, где стоят беговые колесницы, идут лихорадочные приготовления: великолепных скакунов чистят, вплетают ленты в гривы, подвязывают хво-



Рис. 179. Бег колесниц. Вверху изображена *spina*, украшенная обелиском и статуей Победы; справа и слева — столбы *meta*. *Резьба по камню*

сты, возбуждая нетерпение и беспокойство животных. Колесницы окрашены в четыре цвета партий: зеленый, красный, голубой и белый. Они маленькие, двухколесные (рис. 176). Возницы колесниц стоят тут же, в коротких безрукавках, с гладким шлемом на голове, с обнаженными ногами, обвитыми ремнем, и с острым кривым ножом у пояса (рис. 177).

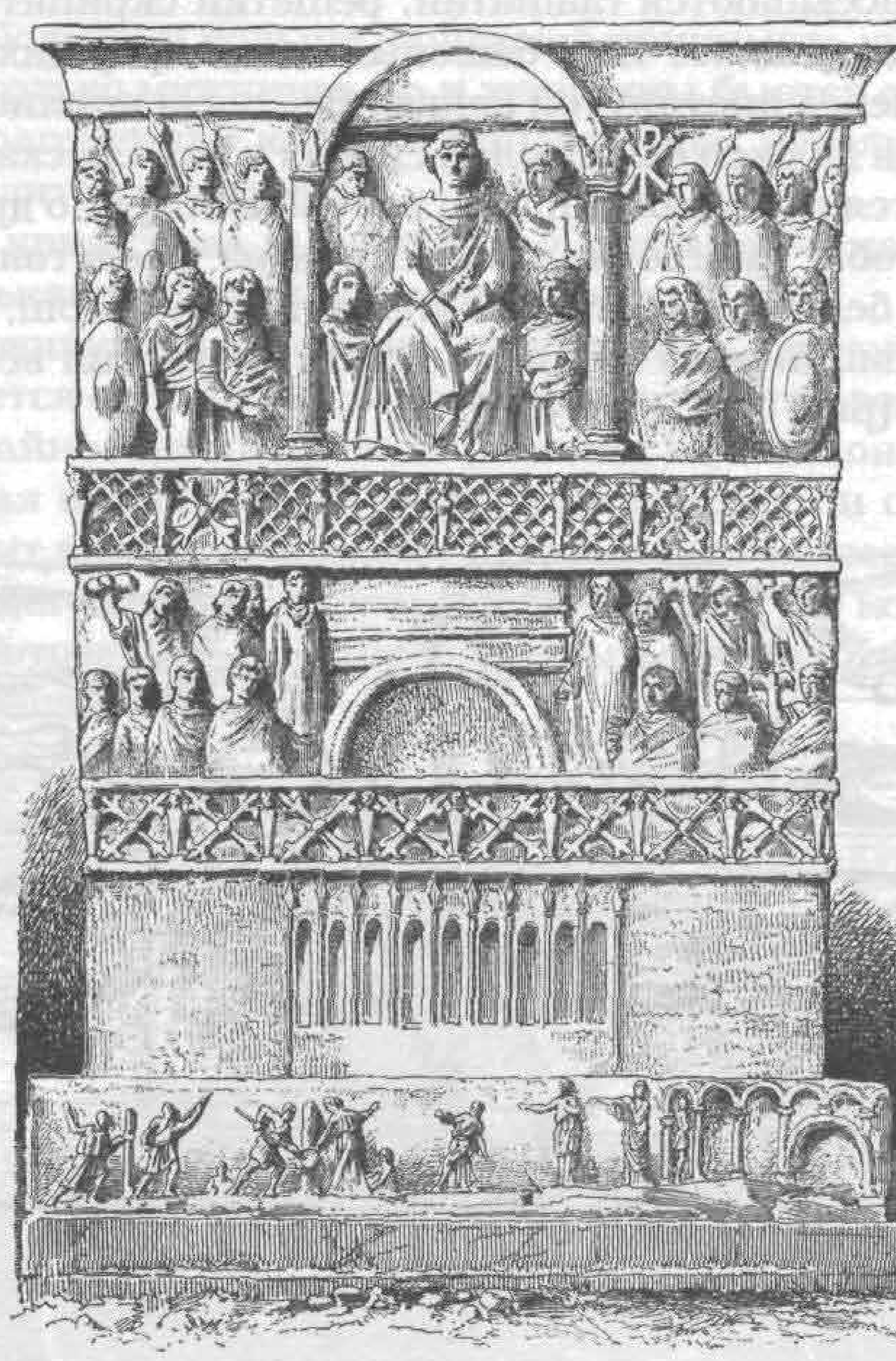


Рис. 180. База обелиска в честь императора Константина, установленная императором Феодосием на Константинопольском ипподроме. *Себя Феодосий велел изобразить присутствующим при играх*

Места в беге для колесниц определяются жребием, волнение состязателей и зрителей усиливается. Цезарь занял место в своей ложе, осененной ковровым пологом, шитым золотом по зеленому полю. В соседних ложах сидят его приближенные, далее — жрицы Весты в спущенных покрывалах. Напротив расположились важнейшие сановники города. 600 сенаторов, в форменной тунике и черных полусапожках, разместились вокруг. Во втором ярусе тянется бесконечный ряд представителей разных религиозных орденов, в пестрых одеждах. Цезарь давно уже лежит на шелковых подушках, а кортеж, во главе которого он прибыл, все еще двигается. Пред-

ставители города, магистраты, эдилы, патриции — все, отдавая поклон властителю, проходят перед ним и занимают свои ложи.

Внизу сплошной цветник. Это места для женщин. Голубые, белые, зеленые, пурпурные одежды, опахала из павлиньих и страусиных перьев, золото, перламутр, блеск драгоценных камней украшают изумительных красавиц, собравшихся сюда из тибрских дворцов. Но вот все заволновалось, по арене рассыпаются глашатаи, решетки скрипят и отворяются. Возницы едва сдерживают пыл бешеных коней, рвущихся и вздымающихся на дыбы перед протянутой цепью. Все глаза впились в императорскую ложу: оттуда должен быть подан сигнал к началу скачек. На минуту в цирке воцаряется гробовая тишина: все забыли друг о друге, шеи вытянуты вперед, чтобы ничего не пропустить из предстоящего зрелища. Но вот мелькнул белый платок, цепь упала, грянул марш, и нечеловеческий крик, вырвавшийся из груди зрителей, возвестил всему городу, что скачка началась (рис. 178, 179, 181).

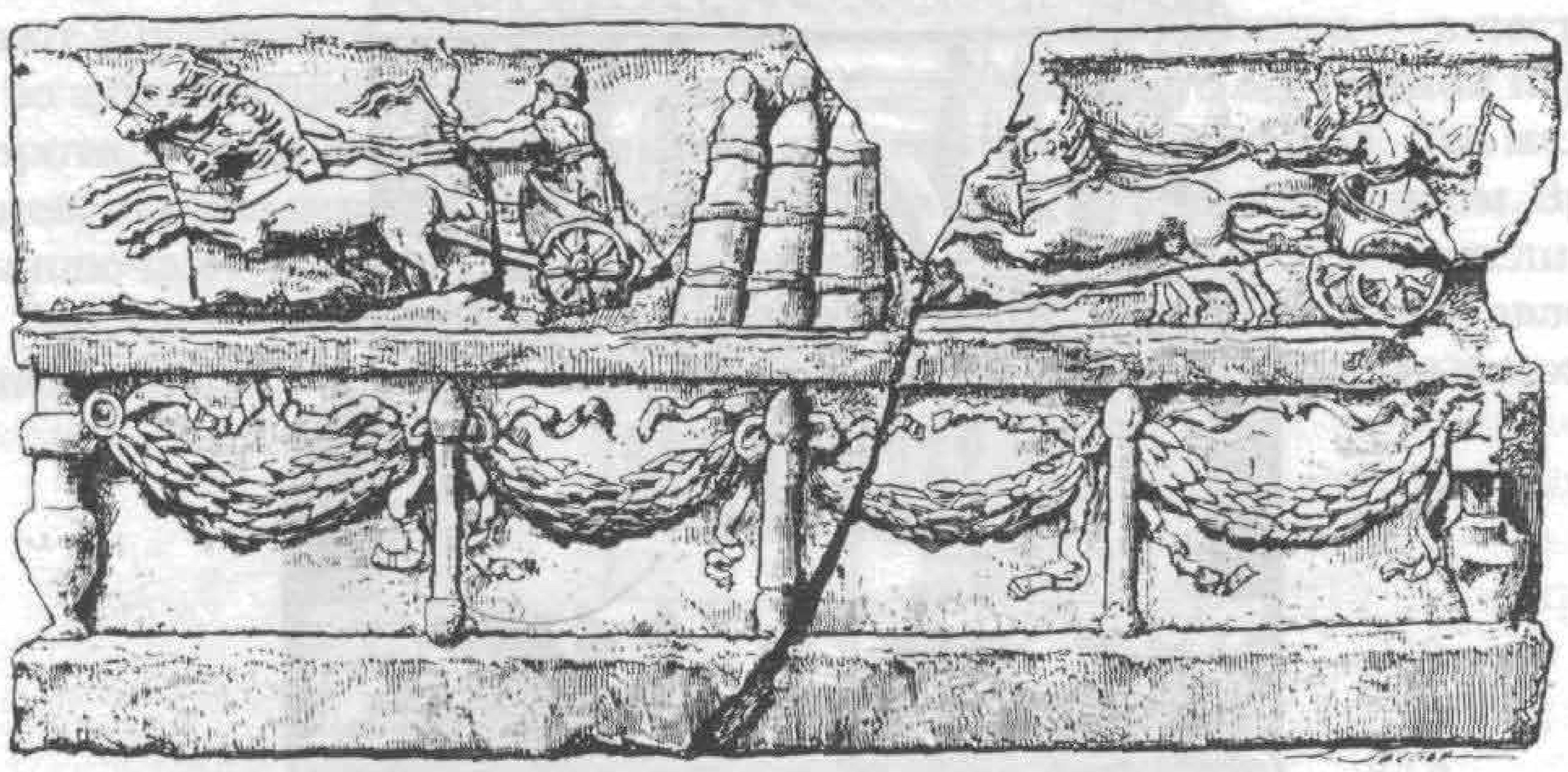


Рис. 181. Цирковые бега. *Римский барельеф*

Шестнадцать коней, запряженных в колесницы по четыре, рванулись вперед, подняли тучу пыли и понеслись по арене. Возницы всем телом подались вперед, то сдерживая, то понукая пылких скакунов. Тучи пыли совсем заслонили и коней и колесницу, которая, вынырнув из этого тумана, снова пропадает в нем. Земля стонет под копытами; скрипя, режут песок бешено вертящиеся колеса. Мелкие камни, подбрасываемые шипами подков, взлетают вверх, осыпая колесницы и состязающихся.

Все четыре колесницы рядом, ни одна еще не вышла вперед; в первый раз они домчались до столбов, которые должны обогнуть. Поворот рискован: надо вовремя перебить друг у друга дорогу, сделать настолько крутую дугу, что крепкая ось трещит от поворота. Искусство заключается в том, чтобы придавить колесницу соседа, сбить лошадей, очутиться хоть на голову впереди.

Поворот сделан. «Euge!» — раздается из множества глоток. Первое препятствие пройдено. Ставки начинают возрастать. На отставших лошадях пот смешивается с кровью: возница бичует их взмахами ремней с свинцовыми наконечниками, и каждый удар отпечатывается на их теле тонкой полоской. Лошадь, взвившаяся на дыбы от боли, решает участь одного из участников. Противник успевает выиграть две-три секунды и перехватить первенство.

Зрители все больше и больше начинают принимать участие в скачках. Теперь уже не только мужчины, но и женщины бьются об заклад на свои украшения и драгоценные камни. Экипажи, скот, невольники, домашняя утварь — все годится для ставки.

И вот общий крик снова вырывается у зрителей — на повороте что-то случилось. Мелькают лошади, колесницы, колеса...

Возница опрокинутой колесницы, запутавшись в вожжах, волочится по песку. Он пытается острым ножом перерезать упругие вожжи. Отставшая колесница случайно или специально налетает на него: он раздроблен в куски... Но и новая колесница от удара теряет колесо, и оно, сорвавшись, по инерции летит вперед, описывает дугу и падает на песок...

Какой-то остряк кричит из ложи: «Держу тысячу, что колесо перегонит». Толпа хохочет; отовсюду на окровавленных, полумертвых состязателей сыплются насмешки.



Рис. 182. Серебряная посуда времен цезарей

Две из упавших лошадей наконец вырвались и с оборванной сбруей и сломанным дышлом несутся снова вперед, догоняя неповрежденные колесницы, усиливая беспорядок и еще более усложняя скачки.

Уже шесть раз две колесницы удачно объехали цирк, держась вровень друг с другом. Обе партии со страхом следят за ними, то печалясь, то ликуя. Почтительные восклицания отовсюду летят и лошадям и возницам. Силы противников равны. Кони одинаково выезжены, сильны, быстроноги. Зрители, облитые с ног до головы потом от невыносимого зноя, в распущенных одеждах, со сжатыми кулаками и искривленными лицами неистово кричат: «Десять, сто тысяч за зеленую...»

Последний поворот. Вдруг из ближней ложи кто-то ухитрился навести зеркалом на лицо одного из возниц отраженный луч солнца, и у того перед глазами тотчас запрыгали голубые, зеленые, желтые звезды. На мгновение он потерял из виду мокрые крупы лошадей, своего соперника и волнующийся пыльный амфитеатр. Он ничего не видит. Противник уже достигает белой меловой черты, он опередил его на две головы!..

Слышите эти безумные крики? Что за невозможный гвалт и вверху и внизу! Одни торжествуют победу, другие скрежещут зубами, поднимают к небу кулаки с проклятием на людей и богов.

Победитель, покрытый ветками, лентами и шарфами, гордо объезжает цирк, тихонько проводя вспененных, взъерошенных коней. Он стал свободным человеком, получил полный золота призовой кошелек, драгоценные одежды, золотое кольцо и пальмовую ветвь. Его торжеству мог бы позавидовать цезарь!



Рис. 165. Кульмина
Войска персов во главе с Дарием д
По помпейско

Песок разглажен: ждут нового состязания. Но что это? Какой-то грохот раздался в нижней части цирка. Дикие вопли; все вскакивают с мест... Что за ужас! Верхние деревянные подмостки и скамейки, не выдержав напора волнующейся толпы, рухнули, увлекая за собой мужчин, женщин и детей.

Груды тел сыплются на арену: раненные, раздавленные, истекающие кровью, молящие о помощи. Грузные столбы, балки, скамьи с грохотом валятся друг на друга. Кровь по мрамору нижних плит стекает на арену. Несчастные с четвертого яруса падают вниз на песок, напрасно стараясь схватиться за выступ или перила.

В бешеной суматохе народ стремится к выходам, карабкаясь по уступам вверх, спрыгивая вниз, заботясь только о себе, покупая свое спасение ценой жизни ближнего...

Между убитых и раненых носятся испуганные, вырвавшиеся из конюшен лошади. Двор в смятении удаляется, и цирк вскоре становится похож на огромное кладбище...

На тележках увозят раздавленные трупы; с плачем за ними следуют оставшиеся в живых.

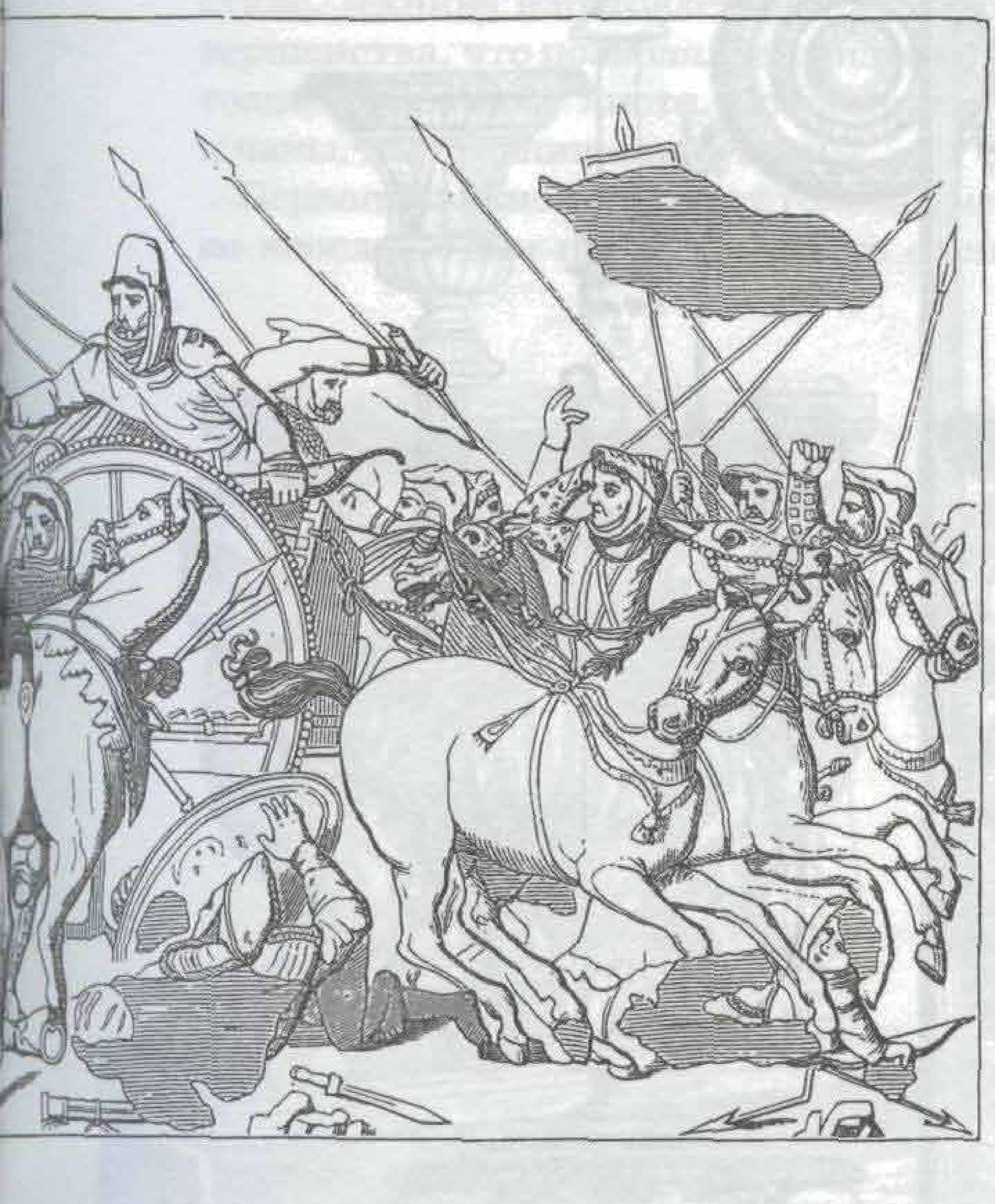
Рим в трауре, урны полны пеплом, плакальщицы не уходят с кладбища...

Прошло несколько дней затишья. Перед дворцами собираются новые толпы: «Panem et circenses!» — гремят они.

И на месте старых подмостков воздвигаются новые.

* * *

Римская семейная обстановка со временем становилась все комфортнее, и в эпоху императоров она уже поражала своей роскошью. Во времена Республики, когда еще существовал закон, осуждавший роскошь, из серебряных вещей позволялось иметь только солонку и жертвенные чаши. Один из знатнейших сенаторов лишился своего места только за то, что у него обнаружилось четыре с половиной килограмма серебряной посуды. А вот в 91 году народный трибун Марк Друз владел серебряной посудой общим весом в четыре с половиной тонны. При Сулле в Риме насчитывалось до 150 сорокапятикилограммовых серебряных блюд. Не считая веса серебра, римляне платили огромные суммы за работу, которая иногда обходилась в 20 раз дороже материала.



момент битвы при Иссе.
д напором войск Александра с персами.
ному изображению

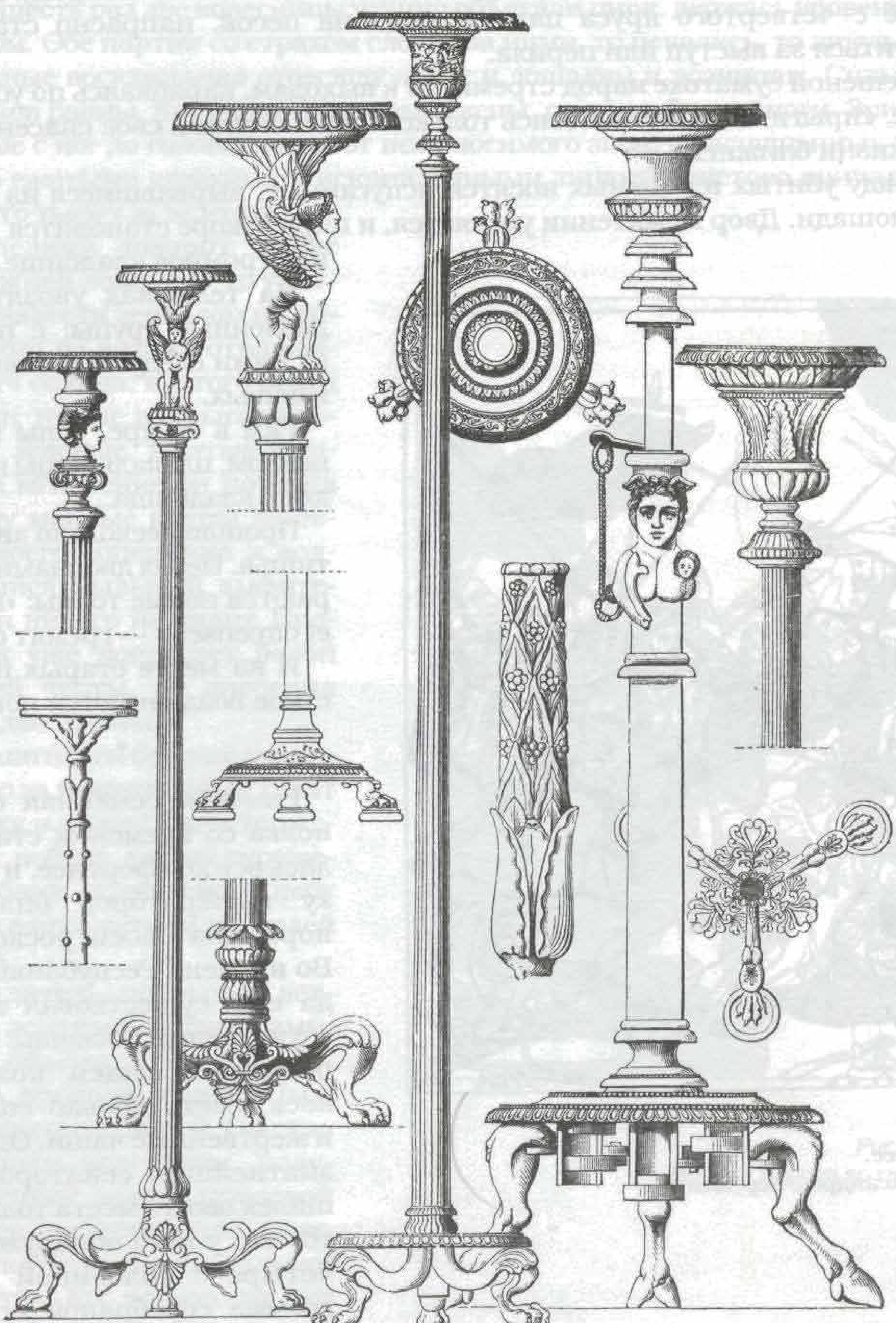


Рис. 183. Римские светильники

Серебряная посуда постепенно становилась более обыденной вещью, глаз привыкал к ней и уже не останавливался с прежним удивлением. Тогда посуду стали делать золотой. Но и золото скоро стало заурядным, и для увеличения ценности сосудов потребовались драгоценные камни. Изготовление подобных сосудов достигло такого размаха, что при Тиберии сенат ограничил его особым декретом.

Плиний уверял, что у Лукулла были амфоры из оникса величиной с бочку и что у него стояла ониксовая колонна десятиметровой высоты. Для отделки сосудов использовали слоновую кость и янтарь. Колоссальные вазы изготавливали из алебастра, мрамора, порфира и гранита. В гранитных вазах главную роль играла отделка в греческом или в смешанном римском стиле. Техника изготовления предметов из алебастра достигла такого совершенства, что позволяла производить небольшие сосуды со стенками не толще бумажного листа. Большие емкости для воды и вина, т. е. бочки и чаны, изготавливали из глины.

Первоначально римская столовая не была отдельной комнатой, и только впоследствии начали строить специальный триклиниум. В глубокой



Рис. 184. Декоративные опоры столешницы. *Дом Корнелия Руфа*

древности римская семья обедала в самом открытом месте дома, атриуме. Рабы сидели тут же, только на некотором расстоянии от хозяев, и ели то же, что и господа. Но потом появился восточный обычай возлежать за столом (accubere) (рис. 185). Тогда женщины стали обедать отдельно, а их присутствие за столом считалось неприличным. При императорах, когда нравственность пала, присутствие женщины стало на пире обязательным, а сам пир превратился в безобразную оргию.



Рис. 185. Ложе для трапезы *(lectus triclinaris)* на двоих

Позднее вошло в моду устраивать отдельные столовые для каждого времени года.

Обычно обеденный стол имел прямоугольную форму и был с трех сторон обрамлен скамейками (по-гречески «скамья» — *клине*; отсюда и название столовой — *триклиниум*). На каждую клине могло улечься трое гостей; всего за столом помещалось девять человек. Известна римская поговорка: «Гостей за столом должно быть не меньше трех граций и не больше девяти муз». Скамьи были превосходно сделаны из точеного дерева, украшенного слоновой костью, золотом и серебром, или из бронзы (рис. 184). На них лежали длинные и короткие подушки, на которые облокачивались обедающие. Сверху скамьи покрывали пурпурными одеялами, иногда — дорогими шкурами зверей.

За столом самым завидным местом считалась средняя скамья для наиболее почетных гостей. Хозяин обычно садился с левой стороны, на месте, ближайшем к средней скамье, откуда он отдавал распоряжения прислуге. Обедающие возлежали, опираясь на подушку левой рукой, а правой брали кушанья. Стол, который был ниже кушеток, обычно изготавливали

из самых дорогих пород деревьев. Иметь дорогой стол *считалось признаком хорошего тона.*

Вокруг пирующих возвышался ряд треножников, на которые ставили подносы с блюдами или роскошные вазы для украшения. Зал освещали *лампы самых разнообразных форм,* из глины или из коринфской меди. На их ножках были изображены сказочные грифы, головы птиц и хищных зверей, а сам стержень был сделан в виде человеческой фигуры. Некоторые лампы имели форму человеческой головы, у которой светильня *торчала изо рта. Канделябры* достигали двух метров в высоту и отличались богатейшим орнаментом.

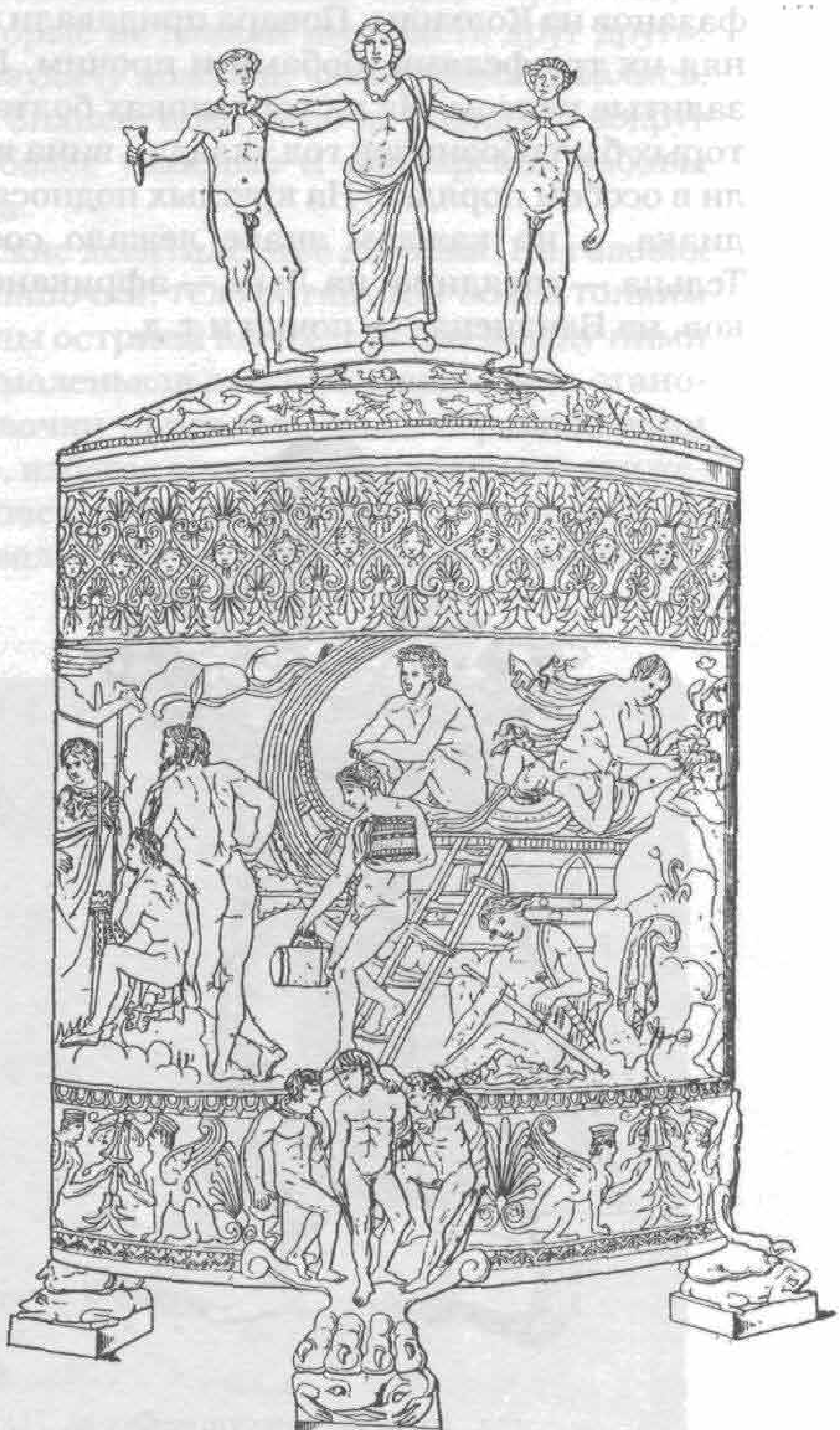


Рис. 186. Бронзовая циста (ларец) из Пренесты

Гости входили в столовую, бросали на курительницы щепотки соли в жертву домашним *божествам — пенатам —* и ложились на скамьи. Александрийские рабы подавали им *воду для омовения рук,* другие приносили в серебряных сосудах и тазах ароматную воду для ног и распускали сандалии. Раб должен был быть веселым. Он не только приветливо улыбался гостям, но и не *имел права работать молча.* Если от него чего-нибудь требовали, он начинал петь.

Когда все гости укладывались на свои места, слуги вносили закуску. На подносе вполне мог оказаться осел из бронзы с двумя мешками по бокам: в одном из них были белые, в другом — черные оливки. На блюдах красовались ящерицы, облитые медом с маком. Затем подавали горячие сосиски, сирийские сливы и гранатовые зерна. С хоров гремела музыка. Рабы обносили поднос с корзинкой, в которой сидела деревянная курица с распущенными крыльями. Под крыльями *лежали павлиньи яйца,* которые раздавали гостям.

После этого начинался обед. Кулинарное искусство изощрялось до необычайных изобретений: подавали ионийских рябчиков, цесарок, бекасов, фазанов из Колхиды. Повара придавали птицам естественные позы, начиняя их трюфелями, бобами и прочим. Подавались стеклянные бутылки, залитые гипсом. На их горлышках болтались ярлычки с надписями, в которых был обозначен год укладки вина в погреб. Иногда блюда расставляли в особом порядке. На круглых подносах были изображены 12 знаков зодиака, а на каждом знаке лежало соответствующее блюдо: на знаке Тельца — говядина, на Льве — африканские смоквы, на Раке — груды раков, на Близнецах — почки и т. д.



Рис. 187. Рабы, несущие блюда. *Изображения с римских фресок*

Зайцев подавали с крыльями, рыбы плавали в соусе, кабаны огромной величины на клыках несли корзинки с финиками и орехами. Вокруг кабанихи теснились искусно сделанные из теста поросята. Гости никогда не знали назначения блюда и можно ли его есть вообще. Из разрезанного кабаньего бока вместо ожидаемой начинки могли вылететь живые дрозды, которых убивали ловкие охотники, стоявшие тут же. Иногда доски потолка раздвигались и сверху спускались подарки для гостей. Для разнообразия блюда подавались и так: входили два раба с глиняными кружками, оба, по-видимому, пьяные. Они начинали сердиться, бить друг друга по кружкам толстыми палками, и из разбитых кружек сыпались устрицы и гребенчатые раковины. Третий раб подбирал их и разносил гостям.

Под конец обеда наступало время развлечений. Полуобнаженные гладиаторы забавляли пирующих своими схватками. Иногда гладиаторам надевали наглухо закрытые шлемы, которые не давали им видеть друг друга. Они были скованы цепью и, тыкая наудачу ножами, часто промахивались, но еще чаще попадали. Гладиаторы бились, пока мясо не повисало вокруг них кровавыми лоскутьями. Еще более ужасные и варварские забавы предлагали гостям на пирах Лукулла.

В триклиниум входили две сирийские десятилетние девочки. На головах у них были маленькие фригийские шапочки, тело обтянуто у пояса тонким трико. Быстро воткнув в пол кинжалы острием вверх, так что между ними едва могла пройти и коснуться пола маленькая детская ладонь, они, становясь на руки, начинали танец. Девочки двигались над смертоносными лезвиями с необычайной ловкостью, избегая малейшего неверного движения. Танцы становились все неистовее и быстрее — это тоже борьба на жизнь и смерть. Лица девочек наливались кровью, усталые руки дрожали, лбы почти касались острых лезвий.

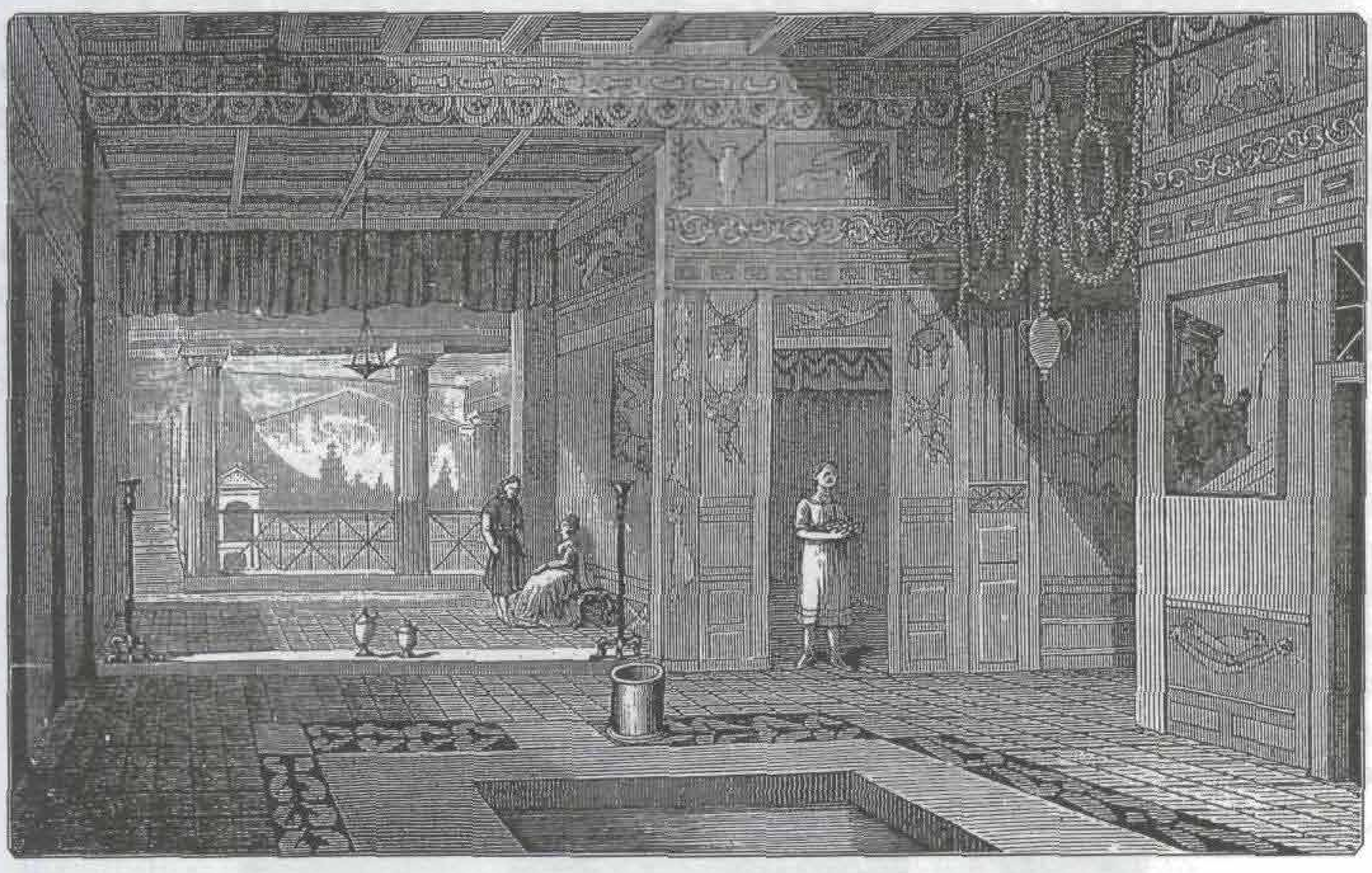


Рис. 188. Внутренность богатого дома в Помпеях. *Реконструкция*

Гостями овладевало волнение: туман винных паров не мешал им напряженно следить за жестокой забавой, делать ставки на ту, которая выдержит дольше. И вот раздается отчаянный крик: одна из девочек упала на локти, кинжалы впились ей в грудь, и кровь уже брызжет во все стороны. Подруга радостно вскочила на ноги и получила в награду чашу, полную монет.

Петроний рассказывал, как однажды «серебряная тарелка упала со стола *и один из рабов ее поднял. Хозяин, заметив это, дал ему пощечину и ве*лел швырнуть обратно на пол; тогда пришел невольник с метлой,— тарел-

ку вымели вместе с сором». Яркие иллюстрации баснословной роскоши римского триклиниума дают изображения светильников всевозможных типов. Тут есть треножники с бараньими и львиными лапами, с украшениями из листьев и ягод. Сфинкс, обработанный в римском стиле, является превосходной подставкой под лампу. Орнаменты свидетельствуют о строго выдержанном вкусе: упругая линия согнутых лап и стройный стержень ствола прекрасно гармонируют друг с другом (рис. 183). Не менее интересна серебряная посуда (рис. 182).

* * *

Первоначально этрусский дом представлял собой просторное прямоугольное здание, вокруг которого группировались боковые постройки, меньшие по размерам. Могильные склепы Этрурии несут на себе отпечаток влияния Греции и даже Египта, что особенно ярко сказывается на колоннах гробницы в Черветери (рис. 189). Здание имело покатую крышу из соломы или булыжника, с отверстием для дыма посередине и ямой для очага. Отверстие не спасало от копоти главную комнату, которая по этой причине называлась atrium, т. е. черная. Отверстие в крыше в случае дождя закрывали деревянной ставней, хотя под ним и был устроен бассейн для дождевой воды. Атриум остался ядром римской постройки. При всех последующих изменениях римского дома атриум остался неприкосновенным. Тут стоял алтарь пенатов.

Греческие и восточные элементы архитектуры превратили здания Рима в великолепные сооружения. Правительство строго следило за прочностью построек, ремонтом стен и мостовых и не позволяло строить дома выше четырех этажей для сдачи внаем. Знатные римляне жили в домах-особняках

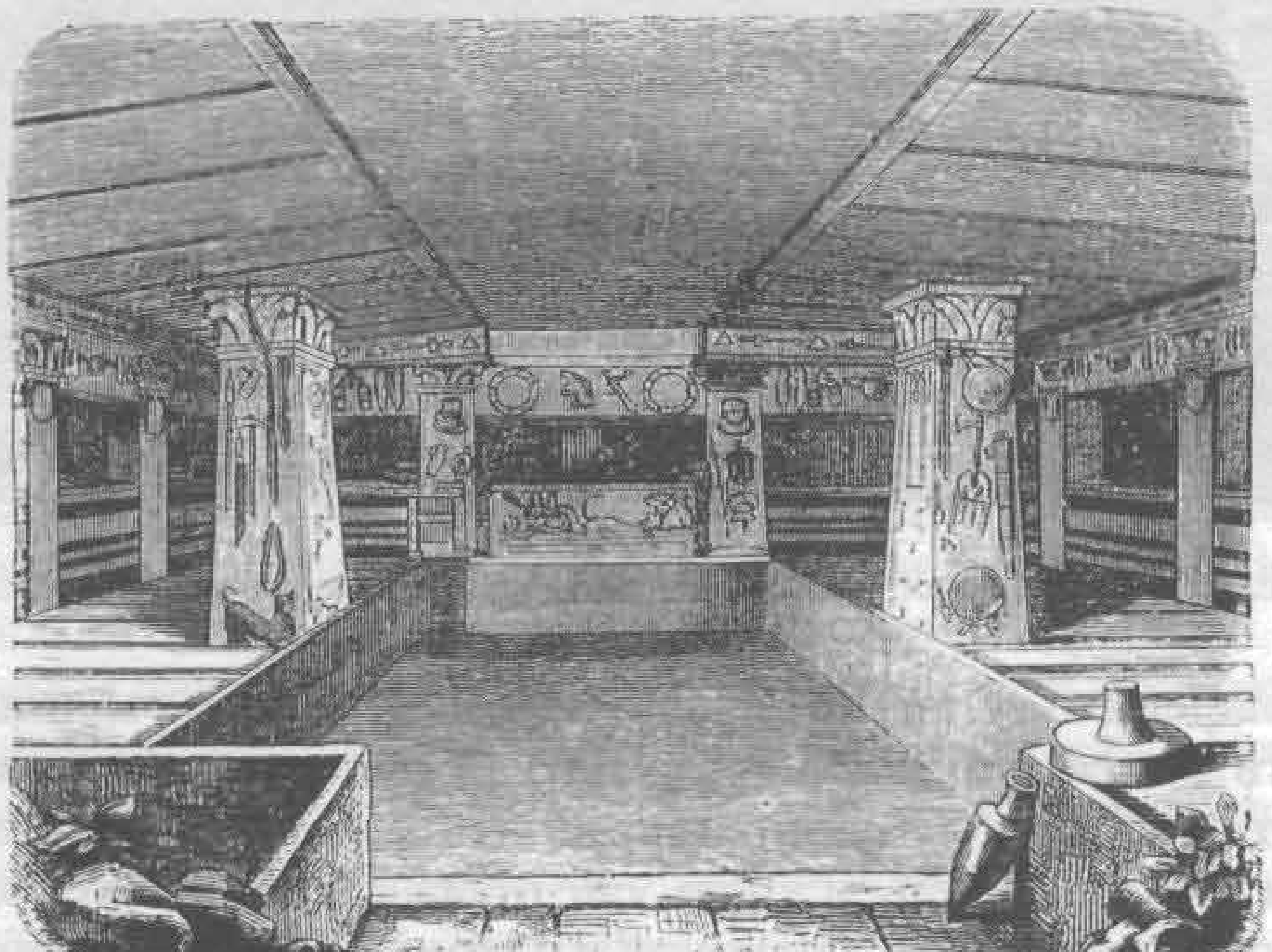


Рис. 189. Этрусская гробница в Черветери



Рис. 190. Римский сенатор у себя дома. *Рисунок XIX в.*

(рис. 190), которых при Августе в Риме насчитывалось около двух тысяч. Другие дома были наемными, и их было в двадцать раз больше — около сорока семи тысяч.

Проводя большую часть дня на открытом воздухе, римлянин не нуждался в обширном помещении, и потому комнаты в доме были небольших размеров. Городской римский дом и впоследствии сохранил форму прямоугольника, узкой стороной выходившего на улицу. На уличной стороне стены висел звонок (tintinnabulum), на пороге красовалось выложенное мозаикой слово «salve» — «будь здоров» (рис. 191). Ученый попугай, висевший у двери, тоже приветствовал гостя какой-нибудь фразой. С одной из сторон входа рычала на посетителя собака, о присутствии которой предупреждала надпись «cave canem» («берегись пса»). Иногда, по традиции, у входа помещали мозаичное изображение собаки.

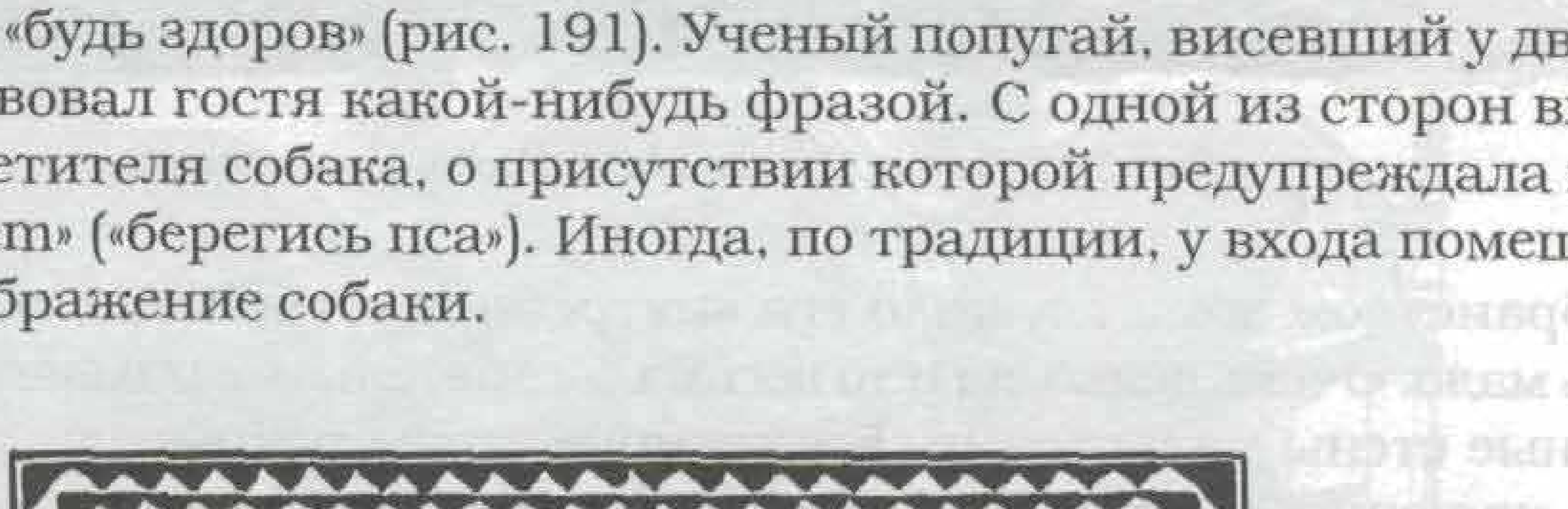


Рис. 191. Порог римского дома, составленный из треугольных кусочков камня

Из вестибюля гости попадали в атриум с верхним светом и алтарем — это была приемная, где хозяин дома принимал клиентов. В задней части атриума находился бассейн, произошедший от древнего имплувия (impluvium) — ямы для стока дождевой воды. Иногда в бассейне устанавливали фонтан. Средний двор окружали переходы, кладовые, мелкие комнаты, предназначенные для хозяйства. К дому примыкали разнообразные пристройки — спальни, помещения для рабов, купальни, кухни; иногда — столовые, гостиные, картинные галереи, библиотеки. Расположение комнат верхних этажей было совершенно произвольным.

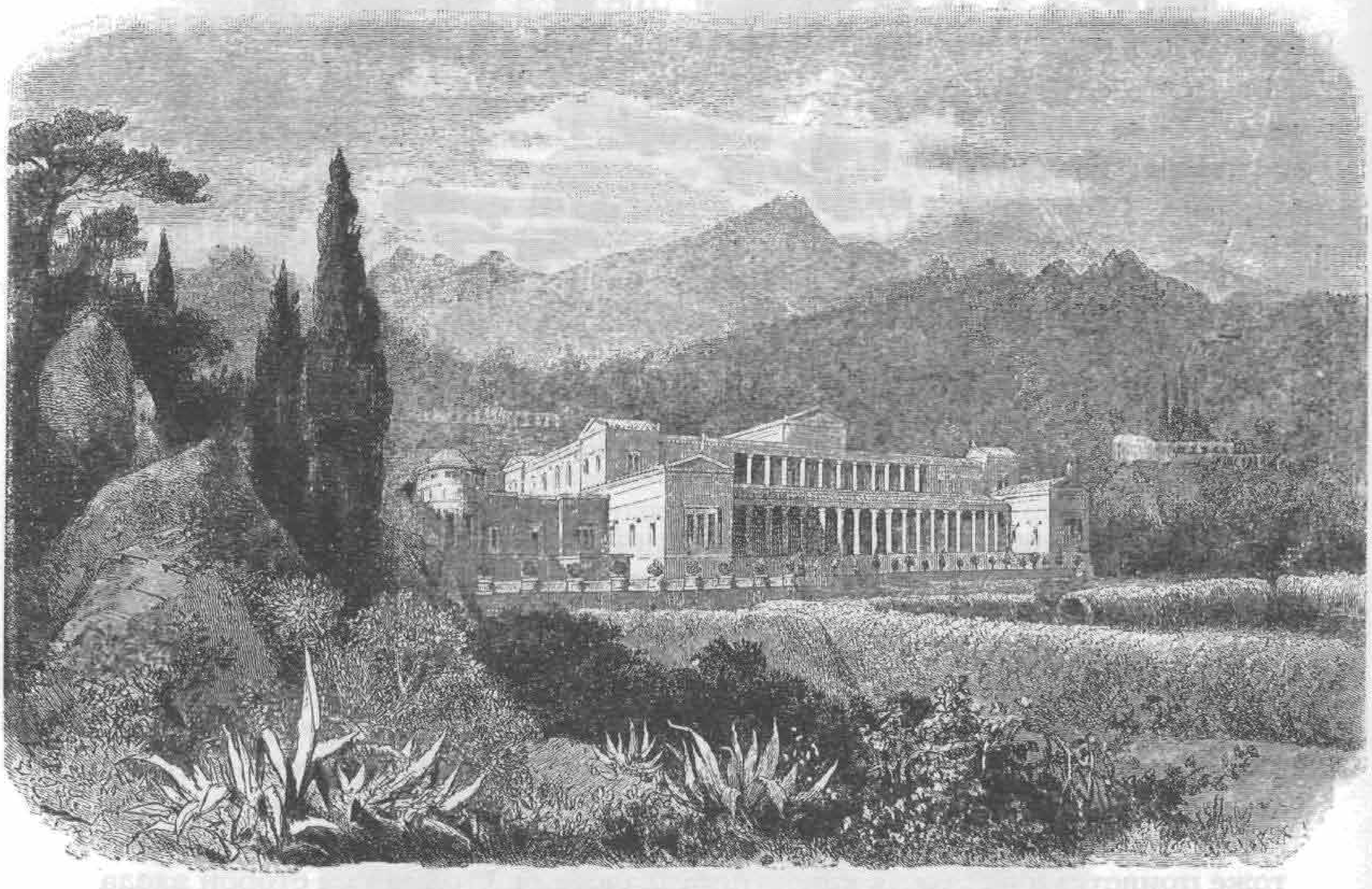


Рис. 192. Вилла Плиния Младшего. *Реконструкция*

Убранством дома служило его внутреннее устройство, о фасаде заботились мало. Очень редко, да и то весьма состоятельные римляне украшали наружные стены пилястрами. Внутренние стены покрывали мрамором, лепкой, живописью, мозаикой. Комнаты отделяли друг от друга тяжелыми портьерами. Колонны, которые ставили посередине комнат, служили опорой для потолка и позволяли увеличить размеры помещения (рис. 188).

Со времен Юлия Цезаря в моду вошел обычай устраивать загородные виллы или дачи. При Саллюстии эти виллы стали окружать виноградниками, лугами, целыми парками с искусственными гротами, бассейнами и скалами. При возведении вилл обращали внимание на тенистые, прохладные галереи, куда можно было укрыться от жары. Любители пей-

зажей строили вышки или башни, откуда открывался чудесный вид. В парках устраивали птичники и зверинцы, в бассейнах разводили лучшие породы рыб. Аллеи подстригали и украшали беседками и цветниками (рис. 192).

Верхом роскоши были постройки цезарей, которые воздвигали десятками. Тиберий на одном Капри за короткое время построил до 12 вилл. Нерон приказал возвести неслыханно роскошный золотой дворец, затмивший все, что строилось до него.

Из римских развалин самое удивительное зрелище представляют термы, или бани, которыми римляне гордились. Общественные бани, учрежденные в ранний период развития римского государства с гигиеническими целями, вскоре превратились в великолепные сооружения огромных размеров. Они совмещали в себе холодные, теплые, горячие, паровые бани и залы для гимнастики, гимнасионы, библиотеки, аллеи для прогулок и даже картинные галереи.

В первом отделении находились две раздевалки для мужчин и женщин, разделенные глухой капитальной стеной. В следующем зале, т. н. фригидариум (frigidarium), был расположен большой бассейн для холодного купания. Затем посетитель попадал в тепедариум (tepedarium), более теплое помещение, где римляне мазались маслом. Наконец, кальдариум (caldarium) *представлял собой жарко натопленную комнату, в которой мылись* горячей водой. Возле кальдариума находились огромные печи с двумя котлами для кипящей воды и трубами, по которым теплый воздух шел по всему помещению.

Размеры бань были настолько велики, что в термах Каракаллы могло одновременно мыться 2500 человек, а таких терм при Константине в Риме

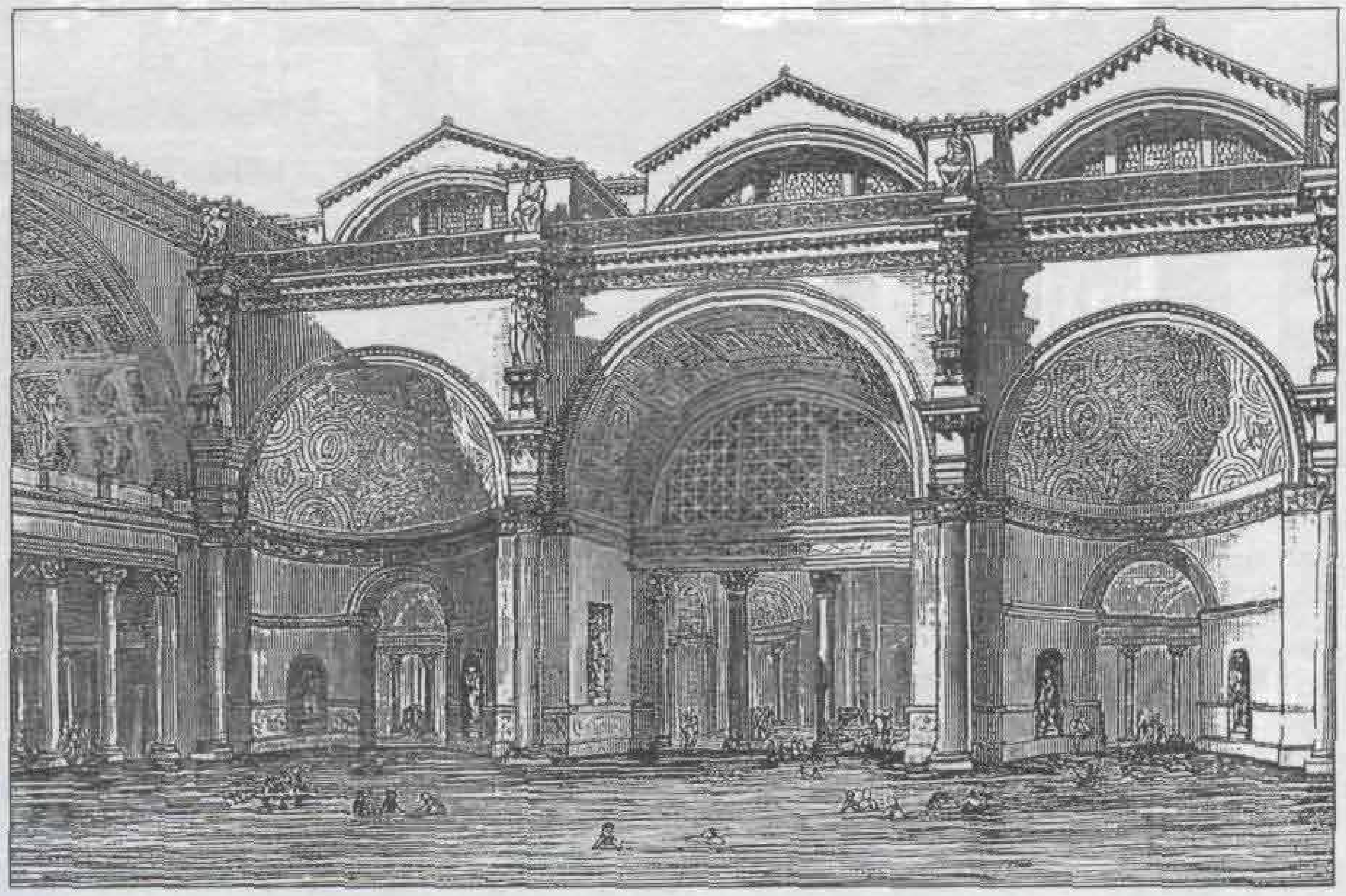


Рис. 193. Римские термы. *Реконструкция*

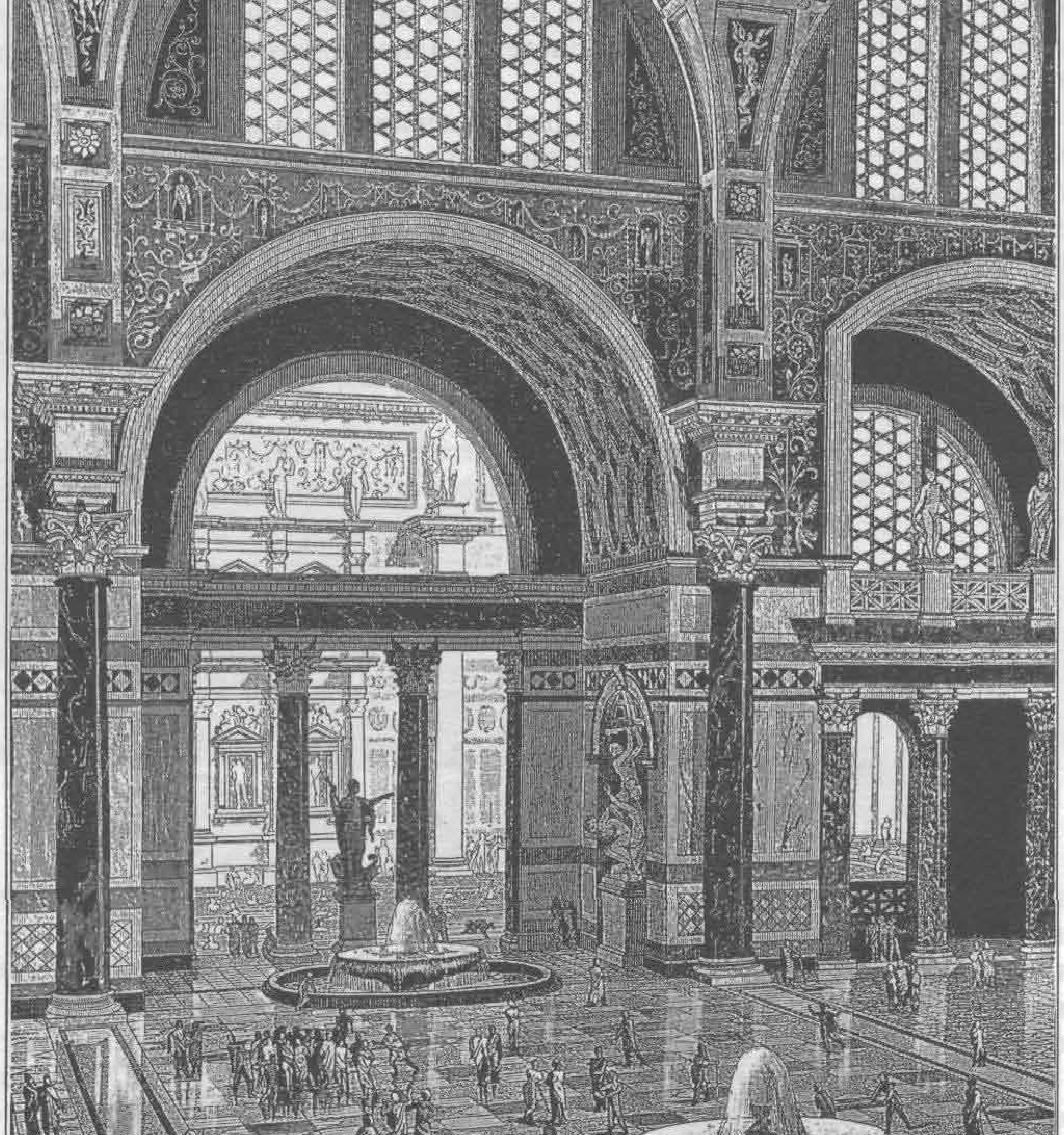


Рис. 194. Термы Каракаллы. *Реконструкция*

было десять. За вход платили немного. Посетителям прислуживали рабы, которые и проводили сложную операцию омовения: тело растирали особыми инструментами, тканями и мазями. После омовения римляне отправлялись в палестру, где состязались в борьбе или беседовали (рис. 193—195).

День у римлян начинался с третьего (по нашему — девятого) часа. Вообще римский день, состоявший из двенадцати часов, начинался с восходом солнца и заканчивался с его закатом. Таким образом, зимой двенадцатичасовой промежуток был короче, чем летом. Наш полдень был всегда шестым часом у римлян; двенадцатым часом у них считался час перед закатом солнца.

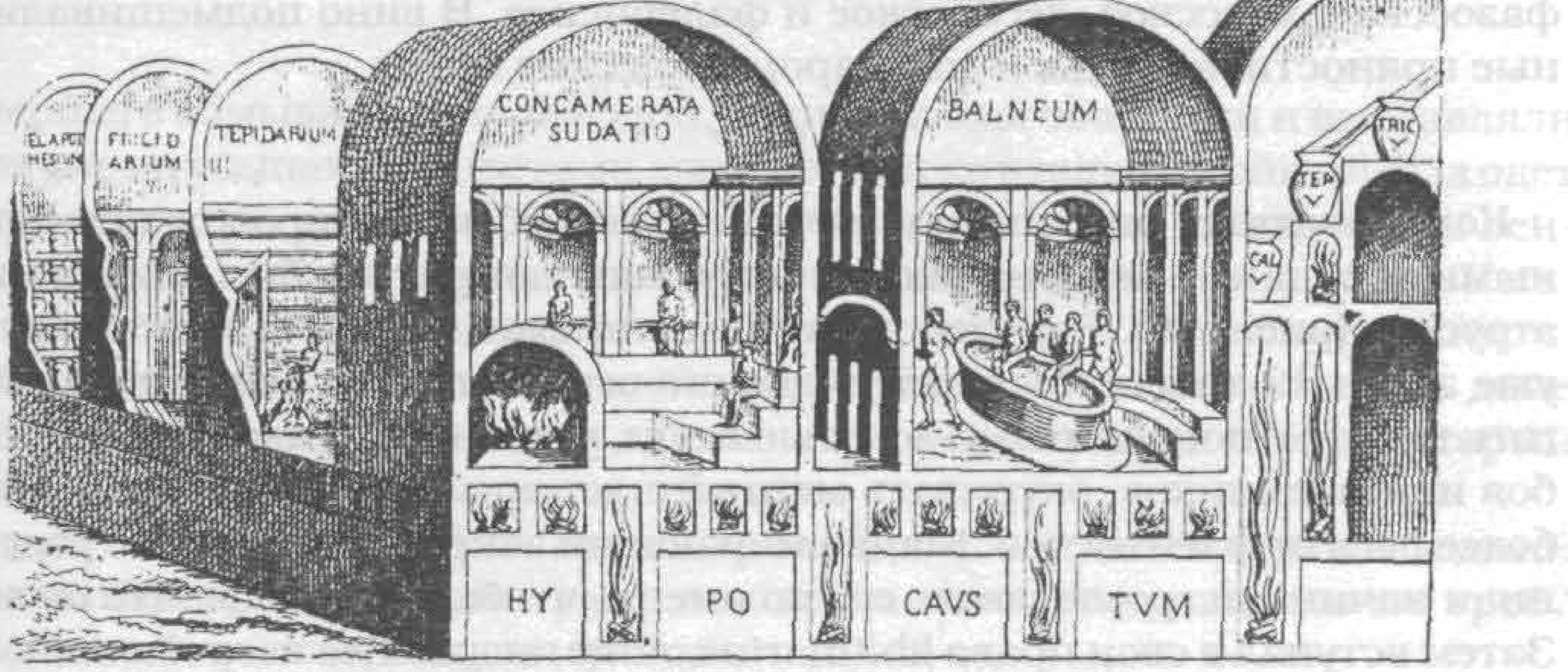


Рис. 195. Римские термы. *Реконструкция эпохи Возрождения*

Римляне начинали день легким завтраком, состоявшим из хлеба и вина, иногда — меда, сыра и плодов. После еды они отправлялись по своим делам: в суд, с визитами, на поклон к патронам, в школу, на состязания. В этих занятиях проходило время до полудня. Затем обедали более основательно. Эта трапеза (prandium) состояла из горячих или холодных блюд, рыбы, плодов, хлеба и вина.

Когда обед заканчивался, наступала сиеста (siesta) — римский обычай отдыха, который впоследствии свято сохранился в Италии. К полудню все входы и выходы запирались, церкви и лавки пустели. Исключение составляли официальные заседания, особенно судебные, собрания в сенате и народные собрания. Их не прерывали, если дела не были окончены. Рабы, работавшие в поле, тоже нередко продолжали трудиться во время самого жгучего полдневного зноя.

Позднее, когда общая бездеятельность и лень охватила римский народ, когда чернь, развращенная зрелищами, шаталась бесцельно по улицам, сиеста стала касаться всех без исключения. В это время царило такое безлюдье, что случайно встретившегося прохожего принимали за призрак. *Аларих очень ловко рассчитал, что овладеть Римом удобнее всего в полдень,* когда весь город, с охраной включительно, потягивался после еды в постелях.

После сиесты римляне занимались гимнастикой, отправляясь для упражнений на Марсово поле, или играли в шары в особых помещениях терм. После бани следовал обед с похлебками и массой блюд. Каждый из гостей, пришедших к обеду, брал манту — салфетку, так как ели руками. Вилки вошли в употребление значительно позже, примерно 600 лет назад на Аппенниинском полуострове. В Англии еще в XVII веке ели без вилок. Иногда на руки надевали перчатки, чтобы сохранить руки в чистоте. Ложками тоже пользовались редко, и вначале их вполне заменяла хлебная корка.

Единственным питьем римлян было вино, которое почти всегда разбавляли водой — чистое вино пили только пьяницы. Разбавляли вино водой теплой, ледяной и снежной. Любимыми греческими винами считались фазосское, хиосское, лесбосское и фалернское. В вино подмешивали разные пряности, коренья и даже ароматические масла.

* * *

Когда знатный римлянин умирал, его погребение сопровождалось пышными обрядами. Первоначально погребальный ритуал был заимствован у этрусков (рис. 196). Впоследствии римляне расширили его настолько, что уже закон 12 таблиц был вынужден его ограничивать. Запрещалось сжигать вместе с покойниками золотые вещи, умащать трупы при помощи рабов или наемников, окуривать мертвого дорогими фимиамами, нанимать более десяти флейтистов. Когда умирающий закрывал глаза, все родственники начинали громко звать его по имени, чтобы убедиться, что он мертв. Затем вступал в свои права libitinarius, лицо, ведающее погребальными церемониями.



Рис. 196. Кукумелла, этрусская гробница близ Вольсиния. *Реконструкция*



Рис. 197. Улица могил в Помпеях

Умершего обмывали теплой водой, обливали благовониями и выставляли в атриуме на усыпанном цветами ложе ногами ко входу. Покойный был одет в тогу — простую или официальную. Если при жизни он был удостоен венка, то венок возлагали ему на голову. Возле ложа ставили курильница. У наружной двери крепили кипарисовую ветвь, а иногда и целый куст кипариса. Это означало, что в доме покойник. Тело умершего оставалось в доме около недели. В момент смерти в домашнем очаге тушили огонь, который снова зажигали только после погребения.

В день похорон особый глашатай зазывал желающих отдать последний долг покойнику: «Гражданин умер, кто из вас желает проводить его гроб? Час для этого настал, сегодня вынос».



Рис. 198. Саркофаг Александра Севера и Маммеи. Капитолийский музей

Впереди погребального кортежа шли музыканты. За ними выступали плакальщицы, протяжно завывавшие погребальные песни. В более поздние времена за плакальщицами стали следовать актеры, декламировавшие или импровизировавшие сцены. Во главе артистов или мимов шествовал архимим, который должен был жестами и походкой подражать покойному. Для большего сходства на него надевали маску, изображавшую умершего.

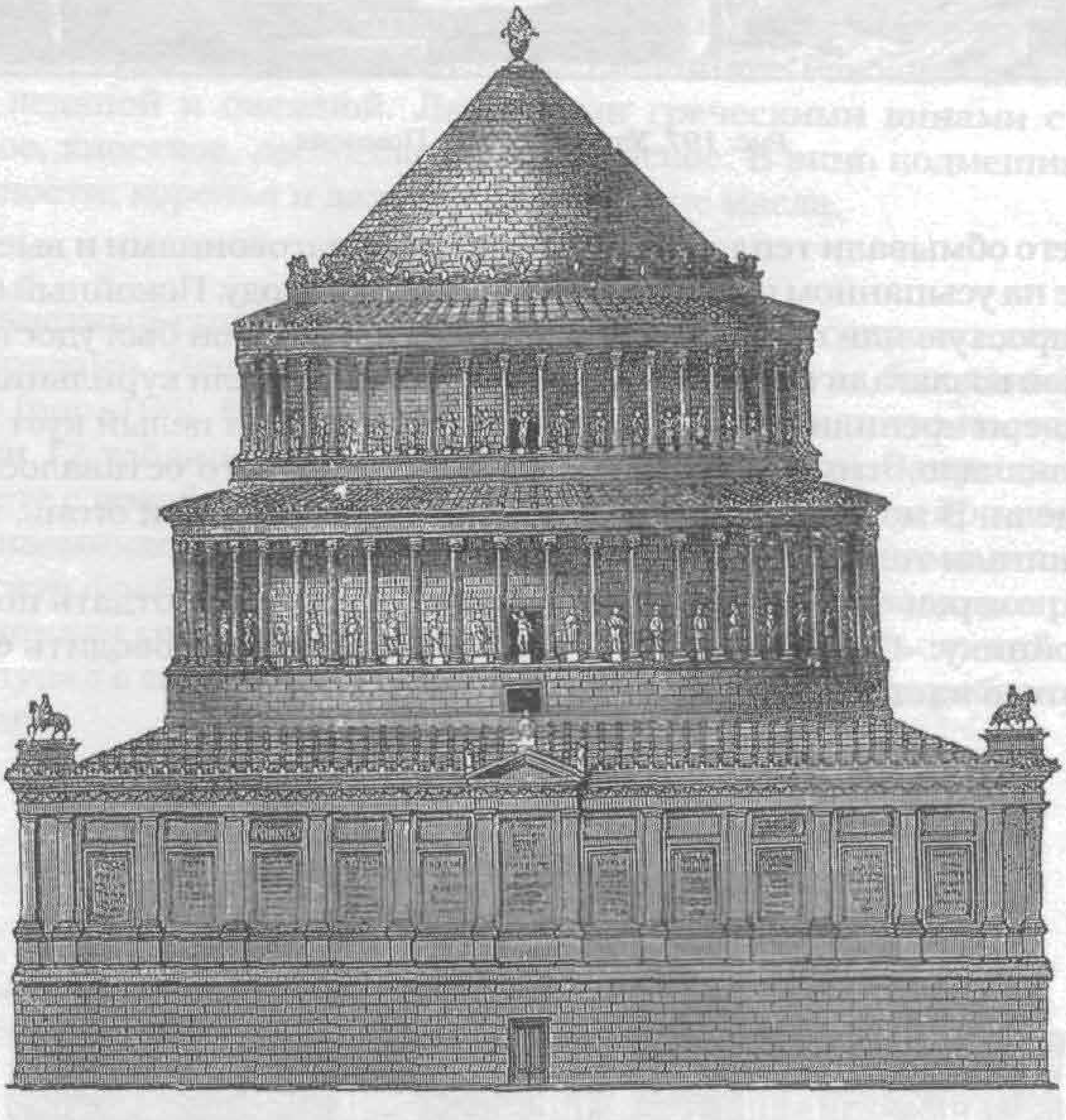
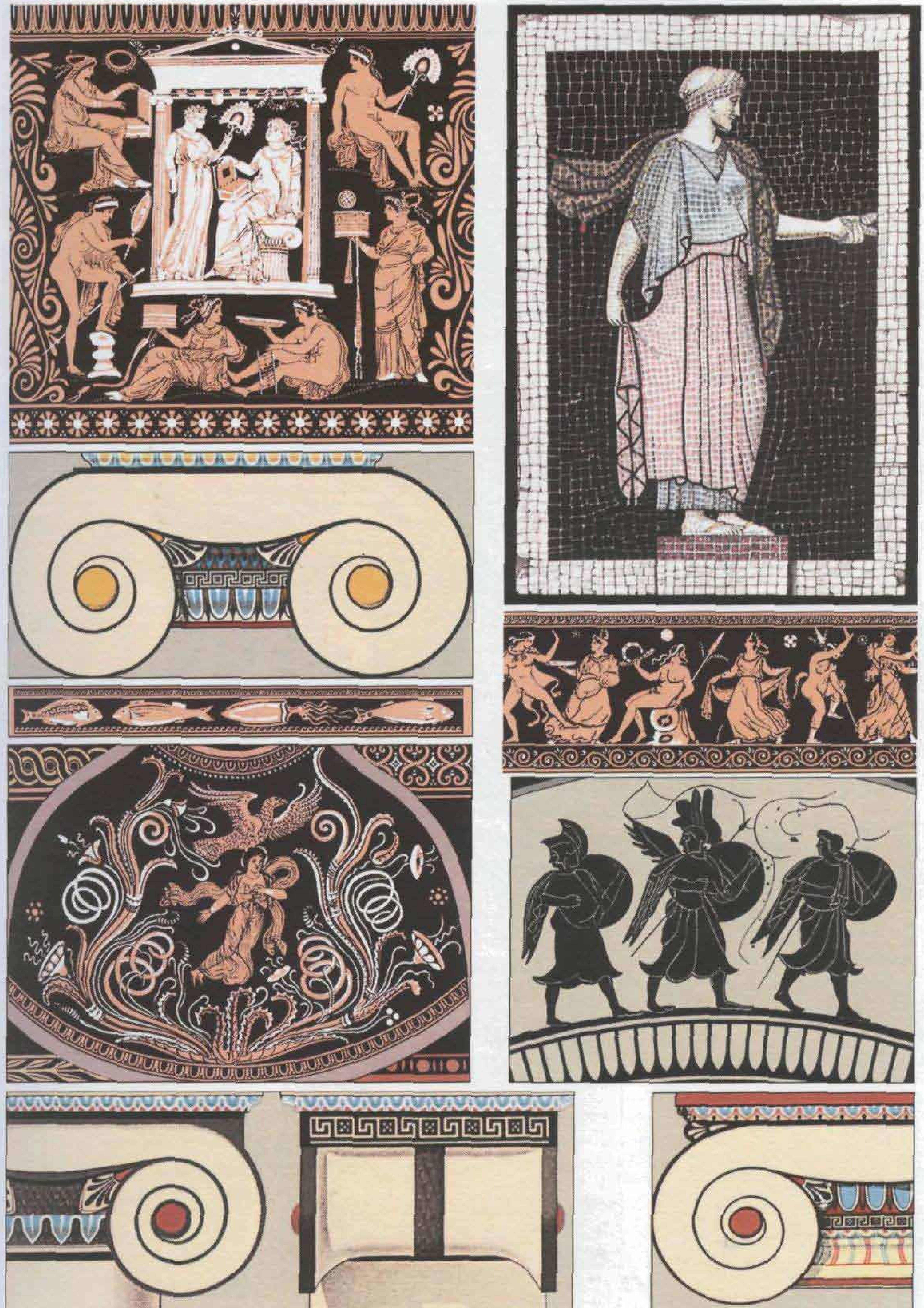


Рис. 199. Мавзолей Адриана. *Реконструкция фасада*

За ним следовали актеры в восковых масках предков умершего (imagines), хранившихся в атриуме дома. Иногда вместо масок несли статуи предков, изображенных сидящими на стуле. Маски несли наемные актеры, которые были одеты в костюмы покойного, консульские или цезарьские тоги, или даже в триумфаторский костюм. Если покойный был полководцем, на дощечках несли изображения взятых им городов, почетные венки, атрибуты власти, трофеи, приобретенные им в битвах.

Затем несли покойника на великолепном одре, покрытом пурпурным покровом. В роли носильщиков выступали ближайшие родственники, друзья, отпущенники, а иногда — сенаторы и всадники. Сзади шли знакомые и народ. Близкие были одеты в траур: мужчины шли с покрывалами



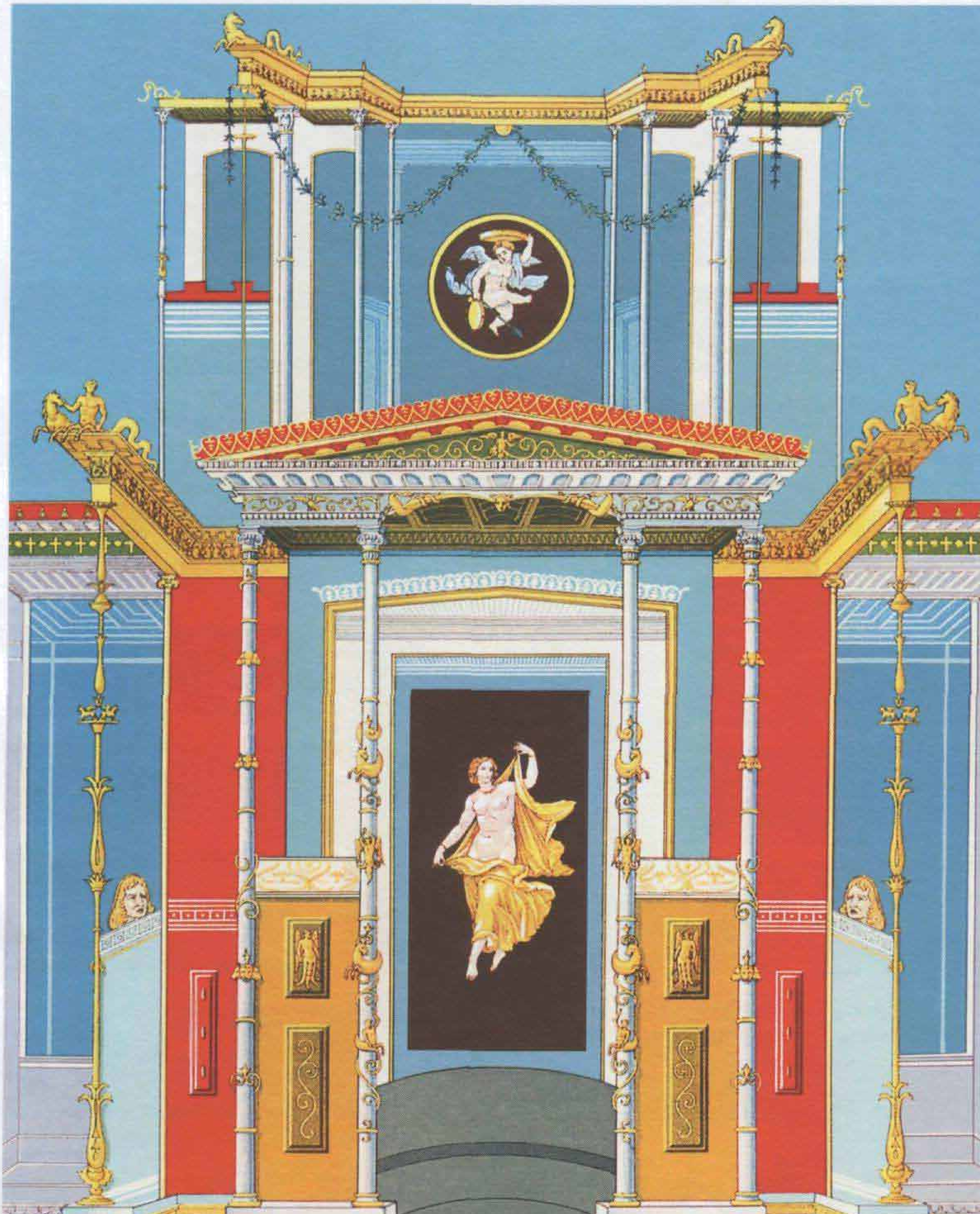
9. **Древняя Греция**
Фрагменты мозаики пола и элементы росписи стен



10. **Древняя Греция**
Элементы фризов и украшения пола



11. **Древняя Греция**
Орнаментация бордюров и фризов



12. **Древний Рим**
Помпейская роспись третьего стиля

на головах, женщины — с обнаженной головой. Процессия приходила на форум, носилки ставили перед рострой, и вокруг них полукругом размещали изображения предков. Ближайший родственник произносил речь, возвеличивая подвиги покойного и тех предков, которые были свидетелями погребения. С форума процессия шла за город к городскому валу, где уже был приготовлен костер для сожжения.

Затейливо убранный костер часто стоил немалых денег. Положив на него тело с открытыми глазами, его еще раз окропляли благовониями, усыпали венками и разными приношениями. Ближайший родственник, отвернувшись, зажигал костер. Под звуки погребальной музыки и громкий вой плакальщиц огонь охватывал подмостки. В это же время, по этрусскому обычаю, вокруг костра начинались гладиаторские бои. Когда от покойника оставался один пепел, его собирали, призывая тень умершего, опрыскивали этот пепел вином и молоком, высушивали и затем опускали в погребальную урну. Затем жрец окроплял участвовавших в похоронах водой для очищения и распускал их по домам обычно торжественным возгласом ilicet, т. е. i, licet — «иди, можно».

Вместо сожжения тело могли просто положить в гроб, но со временем римляне стали отдавать предпочтение именно сожжению. Мальчиков, умерших до того, как они надели тогу мужчин, никогда не сжигали, а закапывали в землю без всяких торжеств. Над могилами римляне воздвигали великолепные саркофаги и мавзолеи (рис. 197—199).

* * *

Вначале изготовление одежды у римлян было целиком возложено на женщин. Жрец всегда носил одежду, изготовленную его женой. И если греки носили одежды без швов, то римляне, наоборот, всегда сшивали свой костюм. Наиболее достойным цветом считался белый, хотя впоследствии и ткани и цвета стали подчиняться только моде. Так, большую популярность приобрели прозрачные ткани. Императоры не раз издавали указы, запрещавшие употребление тончайших тканей, но их не прекращали носить; вскоре прозрачные ткани вошли и в мужской гардероб. Носили даже золотые одежды из так называемой аталийской ткани, изготовленные из тончайшей золотой проволоки.



Рис. 200. Римская одежда



Рис. 201. Узорчатый хитон

Одной из драгоценнейших одежд считалась пурпурная, со всеми ее разнообразными оттенками, от интенсивно-черного до бледно-розового. Полностью пурпурные одежды высших сортов имел право носить только император и его ближайшие сановники. Всадникам разрешалось иметь на одежде только пурпурную кайму. Но роскошь нельзя было ограничить законом. Ношение пурпура стало всеобщим, и Тиберий перестал носить его, чтобы изменить моду.

Собственно национальная римская одежда состояла из тоги, широкого плаща, в три раза превышавшего рост человека и драпировавшегося красивыми складками на левом плече (рис. 160). Под влиянием греческой моды римляне стали заботиться прежде всего о красоте складок, доведя этот процесс до совершенства. Складки гладили, расправляли щипчиками, оттягивали вниз свинцовыми гирьками и кисточками,— словом, простой костюм усложнялся массой ненужных деталей (рис. 200, 201).

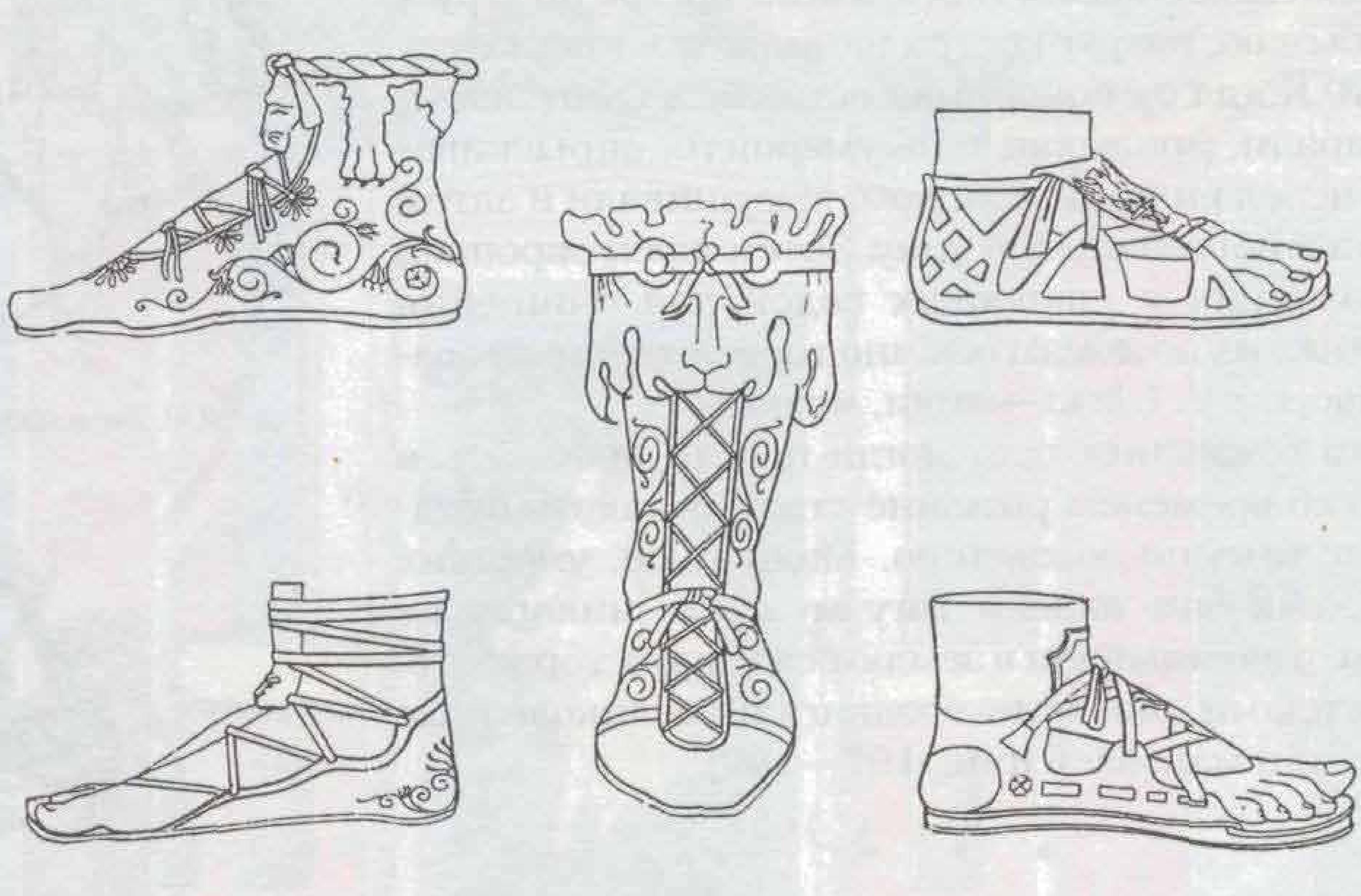


Рис. 203. Римская обувь

Второй частью римской одежды была туника, которую надевали непосредственно *на тело, с длинными рукавами, или вообще без них. Тунику* носили одну или две, однако при Августе в моду вошло ношение трех и более туник — например, Август носил четыре. Тунику подпоясывали ниже груди; когда их надевали несколько, то подпоясывали только нижнюю, безрукавную.

Этой одеждой, в сущности, и исчерпывается весь национальный туалет римлян. С возрастанием страсти к щегольству они придумали массу накидок и плащей всевозможных фасонов. Римляне носили плащи с застежками, с башлыками, с короткими пелеринами и капюшонами. Панталоны они позаимствовали у галлов. Это были короткие штаны небольшой ширины, которые надевали только солдаты и немногие граждане. Император Гонорий в 395 г. вообще запретил ношение панталон в столице.

За исключением жрецов и судей, римляне обычно ходили с непокрытой головой, изредка надевая шапки греческого фасона.

Необходимой частью туалета каждого добропорядочного члена общества была обувь, которую считали неприличным снимать даже дома. Обувь была двух типов — сандалии и башмаки. Сандалии римляне, как и греки, подвязывали ремешками и считали домашней обувью. Башмаки надевали, идя на общественное собрание, в дороге и просто выходя на улицу. Со временем появились замысловато отделанные сапоги со шнуровками разных цветов (рис. 203).



Рис. 204. Гемма Августа. *Резной оникс*

Великолепные примеры римской одежды представлены на «гемме Августа» — прекрасно сохранившемся рельефном ониксе (рис. 204). Август сидит на троне рядом с Минервой. Сидящая у его ног фигура — символ плодородия. Его племянник изображен сходящим с колесницы в сапогах и плаще; в нижней части геммы легионеры воздвигают столб победы над аллегорическими изображениями побежденных.

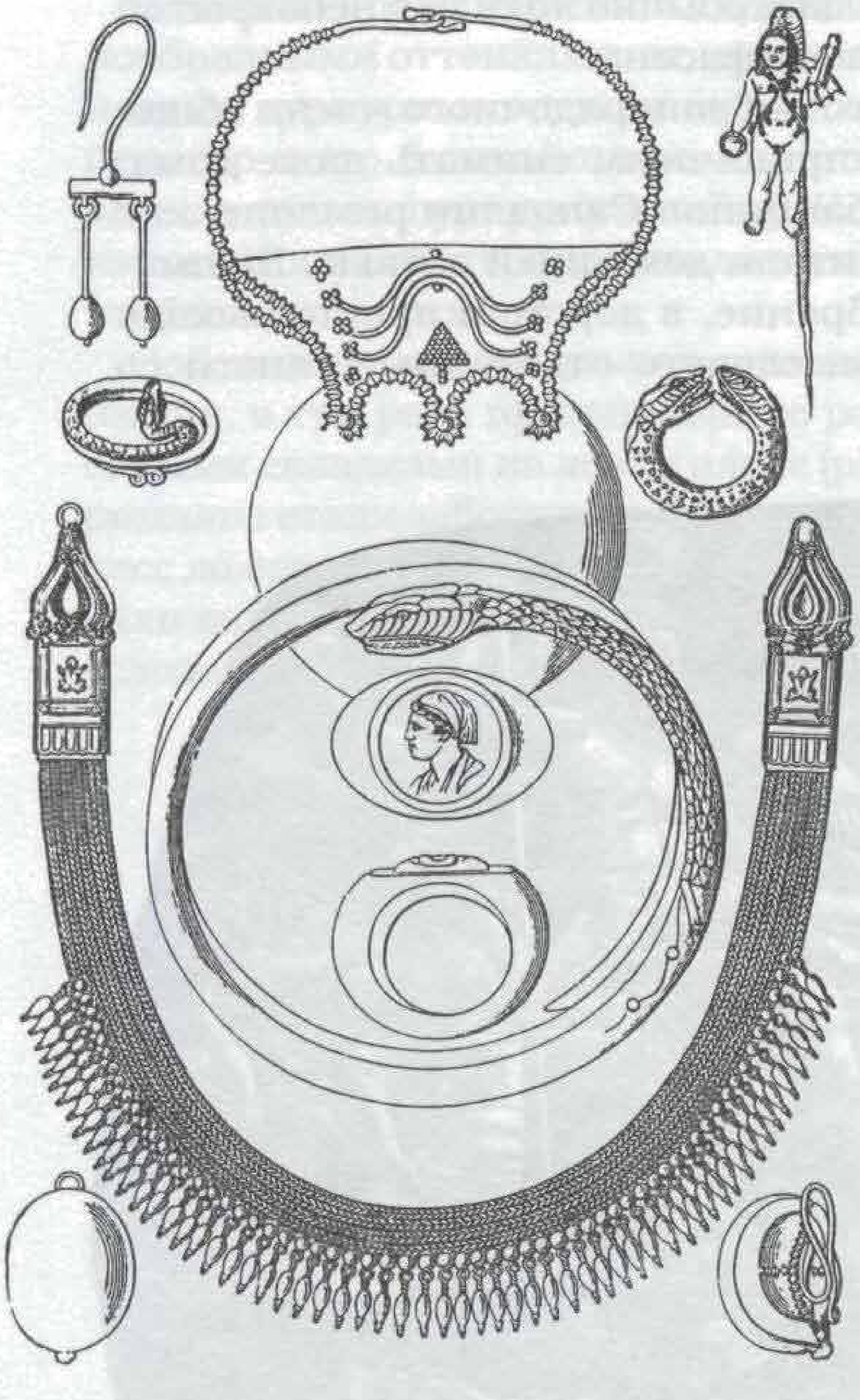


Рис. 205. Драгоценные украшения римлянок — браслеты, булавки, ожерелья, серьги и пр.

Во времена первых царей римлянки одевались так же, как и этрусские женщины, и почти одинаково с мужчинами (рис. 162). Но желание выглядеть изысканнее заставило сменить эту одежду на более легкий и красивый греческий костюм. Позднее новые ткани и мода изменили костюм, но в своей основе он все равно состоял из двух частей: туники и столы. Тунику надевали прямо на тело, поэтому изначально ее делали из шерстяной материи. Во времена цезарей стали носить более легкие, тонкие шелковые и полупрозрачные книйские ткани. Обычно в такой тунике римлянки ходили дома: показываться в ней гостям считалось неприличным. Иногда поверх туники они надевали корсет из тончайшей кожи, хотя обычно его носили пожилые женщины.

Верхняя одежда, стола, была похожа на нижнюю тунику и отличалась от нее только отделкой, ценностью и длиной. Ее кроили гораздо длиннее человеческого роста и потому носили с поясом. Пояс подвязывали по римской традиции высоко, иногда под самой грудью; из-под него вытягивали переднее полотнище столы, выпуская его вперед красивыми складками. Стола была одеждой замужних женщин. Девушки носили более короткие туники или безрукавные накидки.

Выходя из дома, женщины накидывали плащ, который представлял собой



Рис. 206. Mundus muliebris («Женский мир»). Зеркала, шпильки, гребешки и пр.



Рис. 207. Помпей с атрибутами консульской власти

нечто среднее между тогой и гиматием. Затем надевали покрывало или вуаль из тонкой полупрозрачной ткани, которая, драпируясь вокруг лица, могла быть собрана складками у подбородка. Головные уборы римлянок состояли из повязок и сеток. На ногах римлянки носили башмаки и сандалии, иногда — мягкие полусапожки, которые богатые владелицы разукрашивали драгоценными камнями.

Вообще украшения в Риме были необыкновенно разнообразными. Женщины по этой части далеко перегнали мужчин. Научившись носить мужские украшения, римлянки надевали также диадемы из жемчуга и разных камней, ожерелья, на грудь и на плечи — перевязки, на руки — браслеты. Волосы украшали булавками, а уши — серьгами (рис. 205).

До 209 г. до н.э. римские мужчины носили длинные бороды и только впоследствии сицилийские брадобреи ввели в моду бритье бороды и стрижку волос. Так продолжалось до Адриана, после правления которого все опять стали носить бороды. Тем не менее волосы продолжали стричь все. Римляне также надевали парики, украшали голову локонами, мазали волосы пахучим маслом, обсыпая золотой пылью.



Рис. 208. Древнеримское вооружение: меч, шлемы и короткий нож

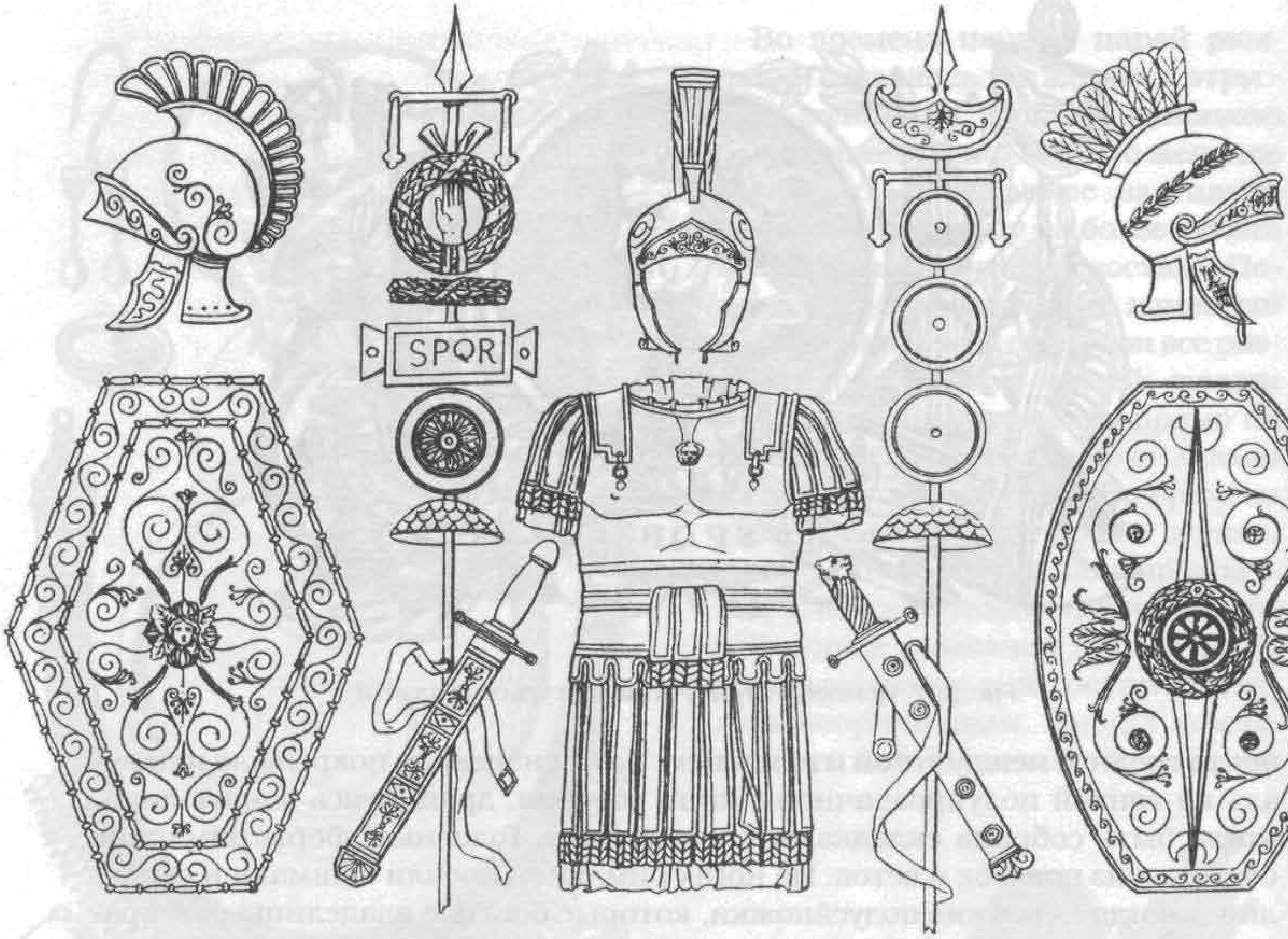


Рис. 209. Древнеримское вооружение: мечи, шлемы и щиты

Подражая греческим образцам послеалександровской эпохи, римлянки все доводили до крайности. Драгоценными благовониями они пользовались без всякой меры, притирались и румянились, изобретали прически всевозможного вида. Дамские прически зависели от формы лица; самым модным цветом волос был белокурый. Рим покупал у галлов мыло, которое обесцвечивало волосы, а у германцев — косы в огромном количестве. Для того чтобы девушки выглядели грациозно и изящно, матери заставляли их носить всевозможные повязки.

Пожилые матроны притирались на ночь особенным тестом, замешанным на ослином молоке. Это тесто накладывали вечером толстым слоем, а утром оно отваливалось, как шелуха. Считалось, что такая маска поддерживала свежесть кожи лица. Для ухода за ногтями и зубами существовали специальные инструменты. Зубочистки делали из золота или из мастикового дерева, а зубы чистили порошком из пемзы. Богатые римляне нередко вставляли искусственные зубы, а иногда и целые челюсти в золотой оправе.

В туалетных несессерах римлянок лежали духи, помада, кисти для белил, зеркала, булавки, шпильки, ножницы для ногтей, щипцы для завивки, и... ручки для чесания спины. Весь этот набор римляне очень точно называли «женским миром» (рис. 206).

Драгоценные камни в Риме, конечно, ценились очень высоко. Выше всех ценили алмазы и опал. Марциал в одной из своих эпиграмм смеется над тем, что женщины клянутся не богами и богинями, а своими жемчугами: они их ласкают, целуют, называют братьями и сестрами и любят больше своих детей. Кольца, застежки и браслеты у римлян были греческого происхождения и имели форму, мало отличавшуюся от современной. Браслеты в виде змеи, в несколько колец обвивающей руку, которые носят и в наше время, произошли именно от римского украшения. В Риме также пользовались успехом восточные опахала из павлиньих перьев и очень изящные складные зонтики.



Рис. 210. Статуя императора Августа

* * *

Древние римские цари позаимствовали свои регалии с Востока. Тогу, вышитую пальмами (toga palmata), римские цари переняли у этрусских; впоследствии она стала одеждой триумфаторов. Атрибутами царской власти были золотой венок из дубовых листьев на голове, скипетр из слоновой кости с орлом, курульное кресло из слоновой кости и фасции (fasces) — связки прутьев с привязанным к ним топором, как эмблема высшей судебной власти. При торжественных шествиях перед царем шли 24 ликтора с такими связками.

Когда цари были изгнаны, все атрибуты верховной власти перешли к высшим сановникам. Должность распорядителя религиозными обрядами была передана так называемому rex sacrorum, который не имел никакого отношения к светским делам. Всех соискателей государственных должностей выбирали народными собраниями, причем избираемые являлись в белых тогах, что впоследствии было запрещено.



Рис. 211. Римский всадник

Главными представителями республиканской власти оставались сенат и два консула (рис. 207). К консулам перешло право иметь ликторов. Сенаторы присвоили себе белую, обшитую пурпурной каймой царскую мантию (toga praetexta). Такую же одежду носил диктатор, которого избирали не больше чем на шесть месяцев. Диктатор имел право на свиту из 24 ликторов и, таким образом, по атрибутам власти мог считаться первым лицом в государстве.

Прочие представители власти: преторы, т.е. судьи, квесторы — казначеи, и цензоры, наблюдавшие за сбором подати и сохранением нравственности граждан, носили toga praetexta, а претор имел шесть ликторов. Чинопочитание было сильно развито в Риме. При входе консула не только в частный дом, но и в общественное собрание и театр, все вставали с мест; при встрече с ним на улице уступали дорогу, снимая плащ с головы, а всадники даже спешивались.

При императорах сенат лишился своей самостоятельности, но пышность его внешней обстановки возросла еще больше. Сенат стал рабски выполнять волю императора, который сделал звание сенатора наследственным и ограничил их число шестью сотнями. В конце Империи и консульские, и преторские, и эдильские должности превратились в почетное

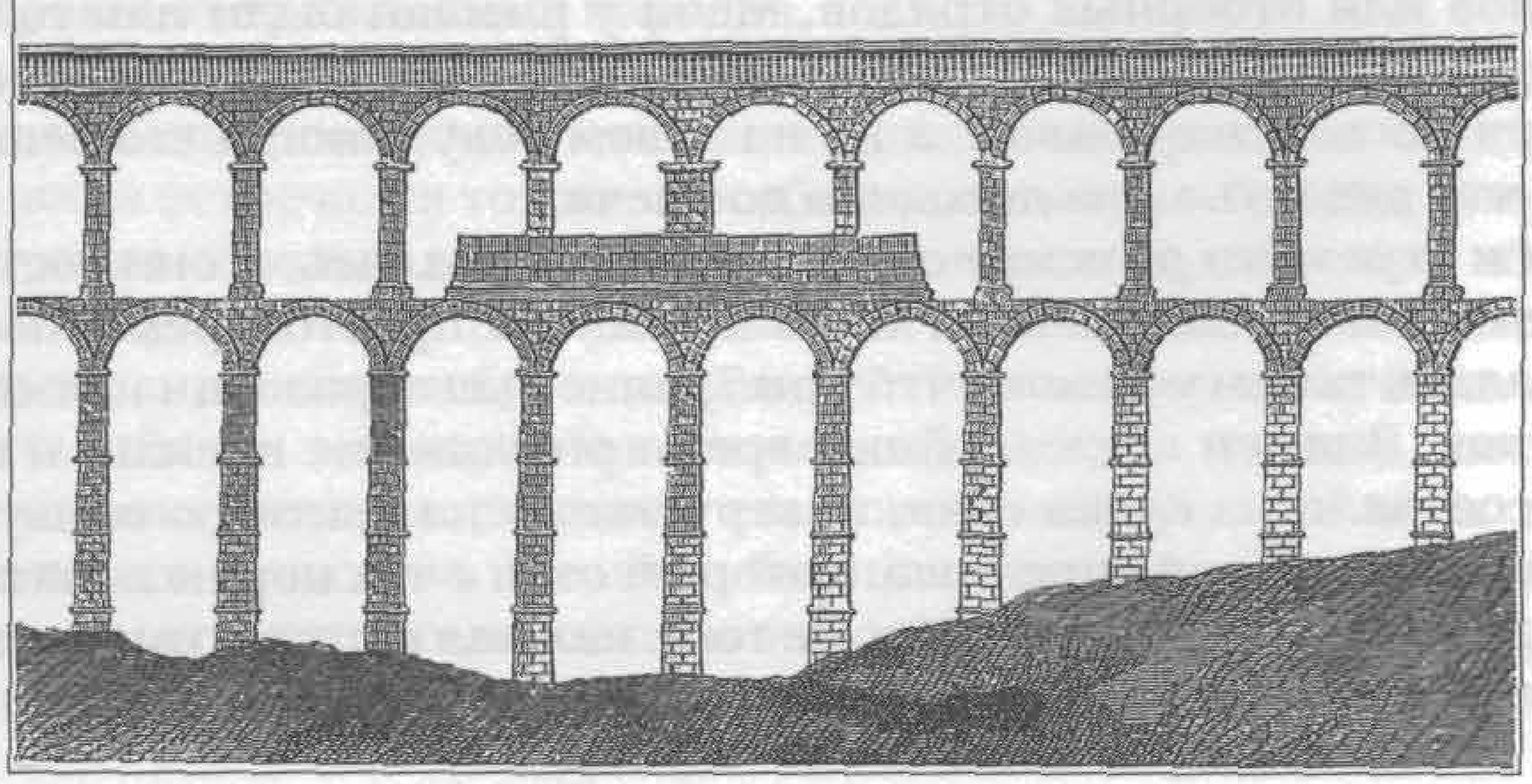


Рис. 212. Акведук в Сеговии

звание. Иногда лица только носили титул своей должности, но не занимали ее в действительности. Зато некоторые второстепенные чины государства приобрели большой вес, особенно те из них, которые служили в государственной полиции.

Вооружение римлян почти не отличалось от греческого. Оно состояло из щита, меча, нагрудника, шлема и поножей (рис. 208, 209). Форма щитов была схожа с греческой, с малоазийской, с ассирийской и с кельтической. Влияние Востока сказывалось больше всего.

В старину римские щиты были прямоугольными. Затем получили распространение круглые этрусские щиты. Увеличиваясь в размерах, они доходили до одного метра двадцати сантиметров в высоту и до семидесяти пяти сантиметров в ширину. Их изготавливали из кожи или из бронзы и обивали по краям металлическим ободком; вокруг выпуклой середины щита располагался узор. Иногда прямоугольный щит срезали по углам прямыми линиями, превращая его в восьмиугольный. При императорах получили распространение овальные щиты, очень легкие, всего тридцати сантиметров в диаметре, кожаные, с металлической накладкой. На внутренней стороне щита всегда было вырезано имя солдата.

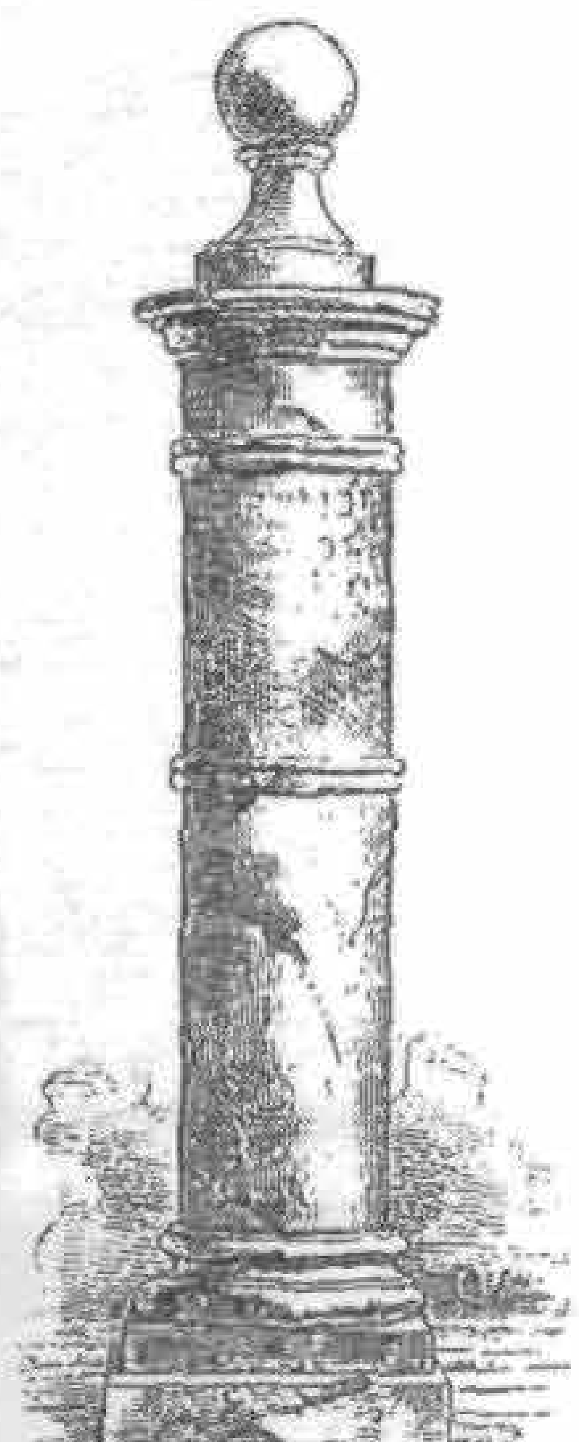


Рис. 213. Камень, обозначающий мили

Что касается шлемов, то их изготавливали из бронзы вместе с забралом; по форме они напоминали восточные. Вначале римские воины носили шапки из кожи и меха. В IV веке до н. э. они перешли на стальные шлемы и гребни с раскрашенными перьями или конскими волосами. У императора Адриана были всадники, носившие железные позолоченные шлемы с забралом и огромной красной гривой.

Римские солдаты носили кожаные панцири, покрытые металлическими пластинами; чешуйчатые кольчуги и кирасы были привилегией высших чинов или отборных отрядов. Мечи у римлян были или галльские, с тупым концом, или испанские — короткие и обоюдоострые. В эпоху цезарей меч носили на правом, а не на левом боку; иногда его вешали так высоко, что рукоять меча доходила до плеча.

Луком и стрелами римские отряды не пользовались, и они состояли на вооружении азиатских войск. Зато праща из простой ременной петли пользовалась таким успехом, что при Траяне был образован целый корпус пращников. Знамен в древнейшее время римляне не носили, и полевые значки состояли из клока сена, наверченного на высокую палку. Марий ввел в войска изображение орла, который стал с тех пор называться знаком легиона (signum legionis). Кроме того, каждая когорта имела еще свою эмблему (рис. 202).

* * *

Наиболее древним сооружением Рима следует считать Албанский акведук, который сохранился до наших дней. На протяжении тысячи восьмисот метров по нему бежала горная вода; он и поныне служит доказательством того, что римляне справлялись с очень трудными техническими

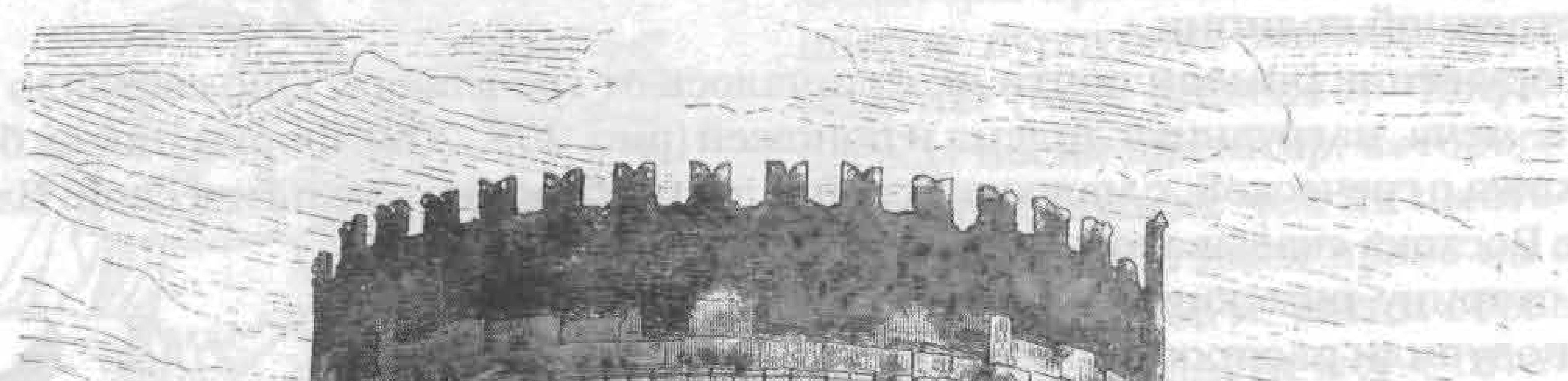


Рис. 214. Надгробный памятник Метелла на Аппиевой дороге

задачами. Древние постройки другого рода — это каменные стены, которые римляне возводили на Севере государства и в Восточной Швейцарии для обороны от враждебных народов.

Первые постройки циклопического характера были образованы наклонно поставленными каменными столбами, поверх которых клали поперечный брус. Иногда встречался тот же способ кладки, что и в Греции. В «сокровищнице Атридов» каждый верхний камень выступает над нижним, образуя выступами арку. Потом острые углы камней стали срезать, а затем перешли к использованию клинообразных камней. Настоящая арка была изобретением италийских народов. Так называемая cloaca maxima, построенная Тарквиниями, покрыта сводами, сооруженными уже по всем правилам строительного искусства. Римляне были слишком большими практиками, чтобы заниматься тщательной отделкой построек. В раннюю эпоху даже богослужебные строения возводились как обыкновенные деревянные дома.



Рис. 215. Арка Тита в Риме

Настоящие архитектурные сооружения у римлян появились после завоевания Греции, во II веке до н.э. Все постройки до II столетия отличаются только колоссальностью и практическим смыслом. Заимствовав в Греции строительные формы, римляне стали возводить здания по греческим образцам. При Августе (рис. 210) Рим пополнился массой превосходных построек из гиметского мрамора. Император мог смело сказать, умирая: «Я получил город кирпичным, а оставляю его мраморным».

Нерон, поглощенный строительными замыслами, поджигал Рим ради возведения своего «золотого дома». При Веспасиане и Тите было построено

одно из грандиознейших сооружений в мире — Колизей (рис. 170). Огромная масса каждого римского здания заставляла архитектора прежде всего заботиться о его устойчивости, а не о красоте. Стремление к изящной декоративности нашло отражение в римской капители, а полный расцвет римского строительства наступил при Траяне. Позднее император Адриан, предполагая в себе архитектурные способности, стал возводить множест-



Рис. 216. Колонна Траяна на Римском форуме

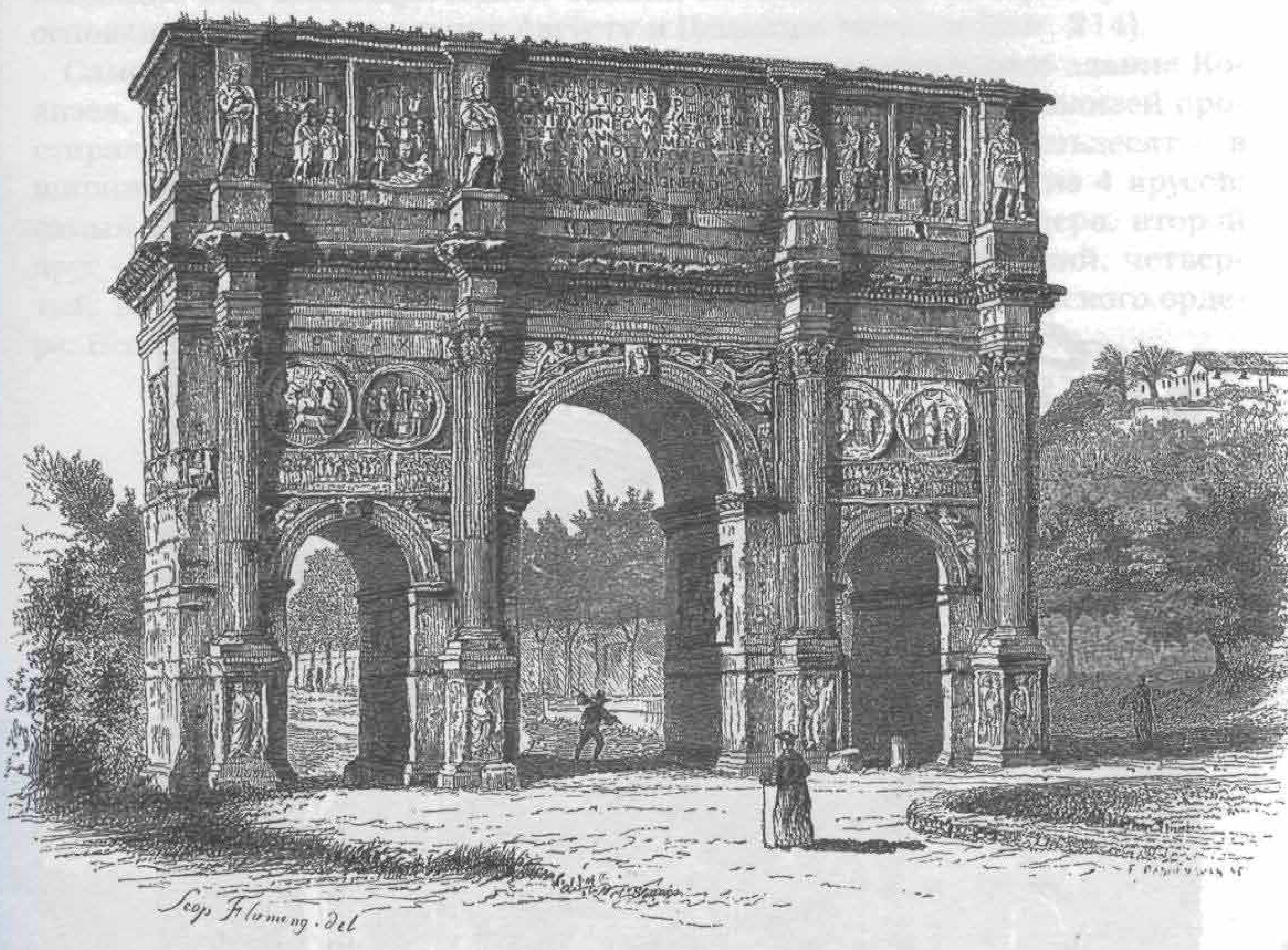


Рис. 217. Арка Константина в Риме

во зданий, в которых ценность материала и множество орнаментов заменили художественный вкус. Истинное понимание искусства было чуждо Древнему Риму.

Эллинский стиль проявился в храме Геркулеса в Коре близ Рима, где сокровищница и архив сооружены в позднем эллинском вкусе. Постройки этой эпохи, воздвигнутые с основательной неторопливостью, как, например, базилика Эмилия, сохранились на удивление последующим векам. Римский храм Фортуны и храм Весты в Тиволи — совершенно круглые, в коринфском стиле, отличаются смелой отделкой капителей и напоминают расцвет греческого зодчества.

Из памятников архитектуры, созданных в правление цезарей, уцелел Пантеон (храм всех богов) — колоссальное здание с круглым куполом и прекрасным портиком (рис. 168). Впрочем, по некоторым данным, это здание было превращено в храм позднее, а создавали его архитекторы как баню. Интерьеры Пантеона производят впечатление спокойного величия коринфских форм самой строгой отделки. Не менее блистателен храм Марса-мстителя (Mars-ultor), который вместе с окружавшим его форумом Августа являлся одним из чудес Рима.



Рис. 218. Храм Юпитера в Гелиополисе (Баальбек)

От этой же эпохи сохранились так называемые могильные памятники, имеющие вид цилиндрической башни, поставленной на прямоугольное основание. Таковы памятник Августу и Цецилию Метеллу (рис. 214).

Самой характерной постройкой Рима считается громадное здание Колизея, в котором была использована эллинская колоннада. Колизей простирался на сто восемьдесят пять метров в длину и на сто шестьдесят — в ширину. Его наружная сорокасемиметровая стена состояла из 4 ярусов: самый нижний представлял собой ряд арок тосканского ордера, второй ярус — ряд арок ионических, третий — коринфских, а верхний, четвертый, напоминал аттик, расчлененный полуколоннами коринфского ордера. Всего в Колизее могло поместиться пятьдесят тысяч человек.

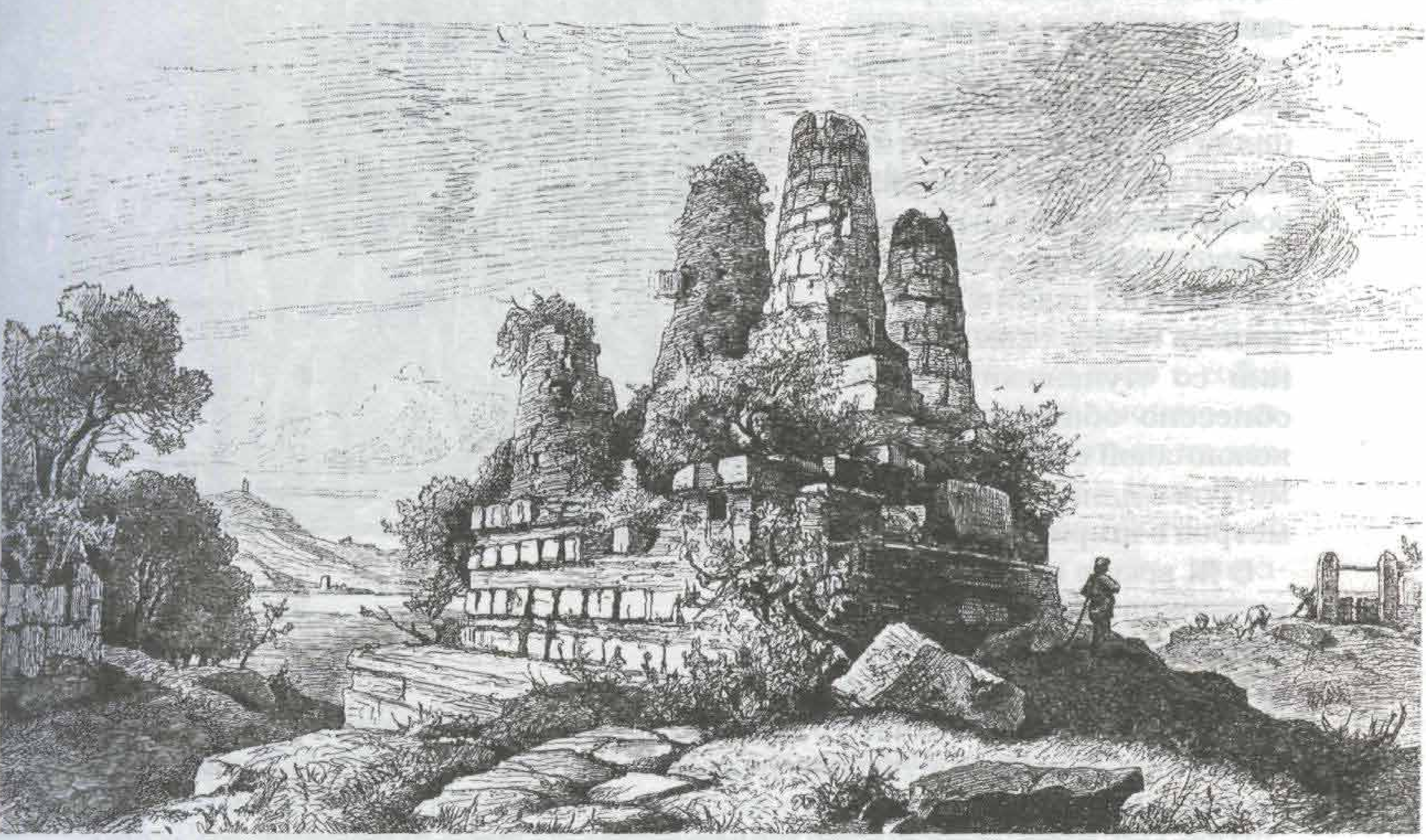


Рис. 219. Гробница Горациев и Куриациев

Тит, окончивший постройку Колизея, создал другой блестящий памятник — триумфальную арку в память о покорении им Иерусалима. Она отличается мощной декоративной отделкой с превосходной проработкой сложной римской капители (рис. 215).

Траян возвел между Капитолием и Квириналом обширное сооружение, при строительстве которого обращалось внимание на взаимодействие массы и сочетание внешних эффектов. На форуме была возведена триумфальная арка с превосходными пристройками с обеих сторон. Возле нее — базилика Ульпия с бронзовой крышей, а у самой базилики — колоннадный двор с колоссальной Траяновой колонной (рис. 216). Она уцелела до нашего времени и стоит на прежнем месте. По ее стержню до самого верха вьет-

ся широкий барельеф. Рядом с окружающими зданиями она казалась огромной. Появившаяся позднее арка Константина со свободно выступающими колоннами, барельефами и медальонами казалась блестящей резной вещью и уже не отличалась простотой гладких пространств (рис. 217).

По плану Адриана был построен храм Венеры и Ромы. Великолепием и грандиозностью он превзошел все существовавшие до него подобные сооружения. Это было, собственно, два отдельных храма, соприкасавшихся друг с другом со стороны алтарей. Каждый храм имел свою отдельную целлу и входной портик. Ниши алтаря представляли собой полукупольный свод, под которым стояли статуи богинь. Все здание возвышалось на высоком основании со ступенями и было обнесено общей стеной и колоннадой ста пятидесяти метров в длину и девяносто метров в ширину.



Рис. 202. Взятие селения да

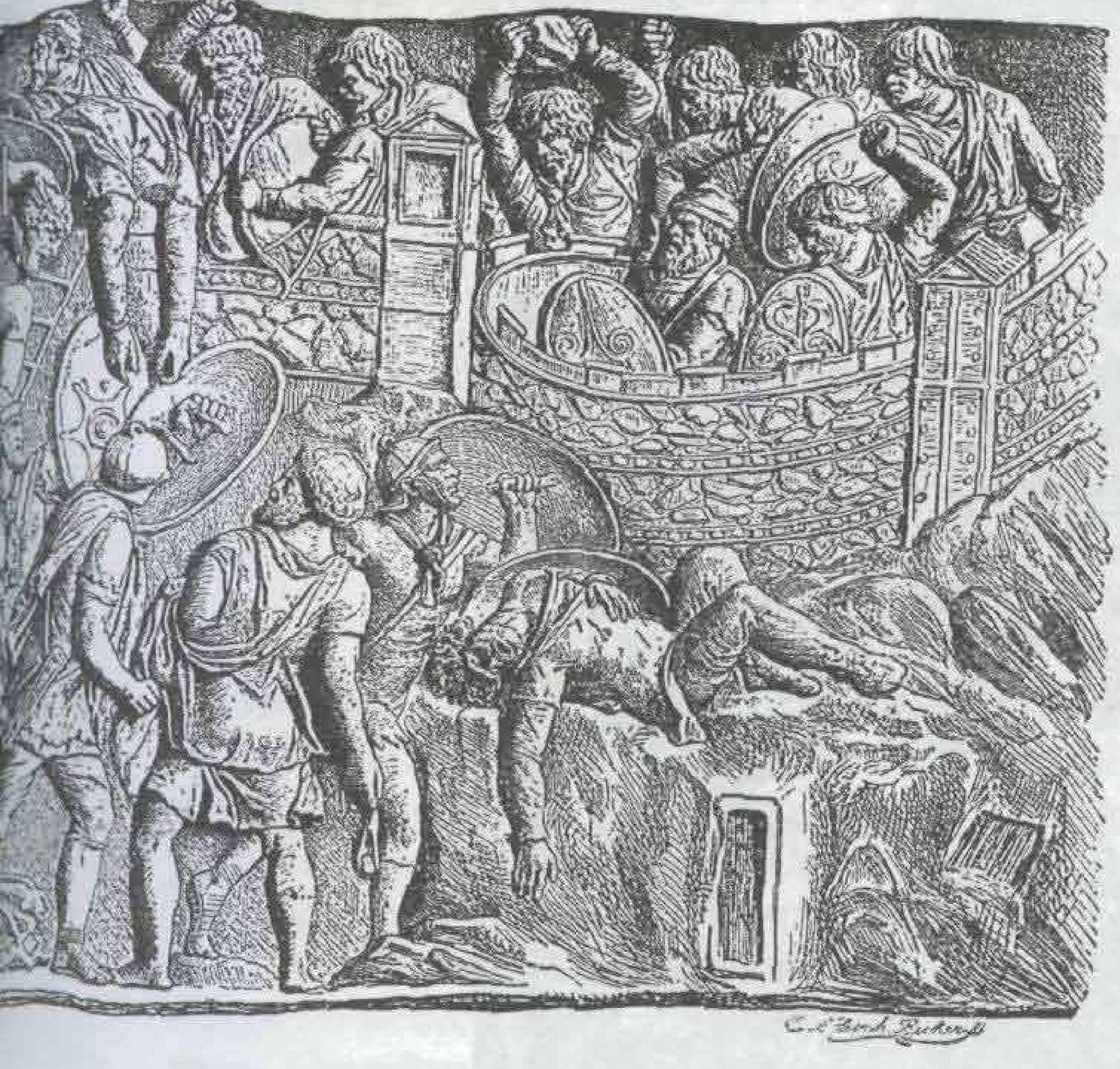
В III веке в период завоеваний Септимия Севера подъем государственного духа выразился в сооружении грандиозных построек. Под его владычеством застраивался не только Рим, но и провинции. В Западной Африке, на родине Септимия Севера, многочисленные руины памятников свидетельствуют о процветании этого края и о вкусах эпохи.

В Малой Азии, куда вместе с владычеством Рима была занесена и римская архитектура, восточный стиль вступил в соприкосновение с римским. Особенно ярко полуазиатский, полуантичный характер этих построек проявился в Пальмире, где громадные колоннады, храмы, башни и дворцы производят ошеломляющий эффект. В общем, арки со столбами и сводами, покрытыми орнаментом, чрезвычайно оригинальны.

* * *

В окрестностях Рима сооружались колоссальные надгробные памятники. Их внешний вид соответствовал той степени уважения, которую римляне проявляли к мертвым. Народы Италии с давних пор называли гробницы templa, т. е. храмами. В доисторическое время и в Италии и в Греции умерших хоронили в собственном доме, в атриуме. Потом, когда этот обычай был

забыт, изображение покойного в виде маски все же оставалось непременным атрибутом домашнего очага атриума. И у греков и у римлян считалось большим несчастьем, если тело не было погребено, поэтому хоронили любой найденный труп. Если погребение нельзя было совершить, то соблюдали символический обряд, осыпая его трижды землей.



…льефу с колонны Траяна в Риме

Этрусские примитивные могилы представляют собой обычные конусообразные насыпи, или курганы. На вершине конуса иногда строили башни. Плиний описывал гробницу Порсенны так: «Порсенна погребен близ Клузиума, и на его могиле воздвигнут монумент высотой в пятнадцать метров, а длиной и шириной — девяносто метров. Его внутренняя часть переполнена такой массой ходов, что, не взяв с собой клубок ниток, можно никогда не выбраться из этого лабиринта. Над этой прямоугольной постройкой возвышается пять пирамид: одна посередине и четыре по углам, каждая из них имеет сорок пять метров в высоту и двадцать три метра в основании. Сверху на них положен медный круг с бронзовым колпаком, от которого опускаются на цепях колокола, звон которых слышен издалека.

На круге помещаются еще четыре тридцатиметровых пирамиды, на которых покоится новое основание, а на нем поставлено еще пять пирамид, едва ли не равных по высоте всему остальному зданию». Подобную форму имел известный монумент, который называли гробницей Горациев и Куриациев (рис. 219).

В скалах высекали гробницы другого рода. Это были прямоугольные помещения, соединенные между собой лестницей. Фасады таких гробниц выглядели по-египетски: они сужены вверх и увенчаны массивно расчлененным фризом. Посередине стены всегда устраивали ложную дверь, которая тоже суживалась вверх, обрамленная узким валиком карниза. Иногда этрусский характер обработки сливался с греческим, и в отделке появились даже коринфские колонны.

Позднее внешний вид этих скальных гробниц изменился и принял вид гротов без всякой наружной отделки. Однако внутри, в просторных комна-

тах, стены и потолок были обработаны довольно тщательно, с брусьями, стропилами и балками. Стены покрывали живописные изображения погребальных процессий и разных эпизодов из жизни покойного. В некоторых пещерных гробницах устраивали ниши для урн. По мнению одних ученых, это римские, по мнению других — этрусские усыпальницы. Иногда урну не ставили в колумбарий, а закапывали в землю. Над ней укрепляли памятник в форме небольшого прямоугольного столба с капителью или конусом на высоком цоколе.

Закон 12-ти таблиц запретил хоронить и сжигать трупы внутри города. Это постановление строго исполнялось; в виде исключения в самом городе хоронили только императоров, триумфаторов и весталок.



Рис. 220. Марк Аврелий милует маркоманских вождей.
По рельефу с арки Аврелия

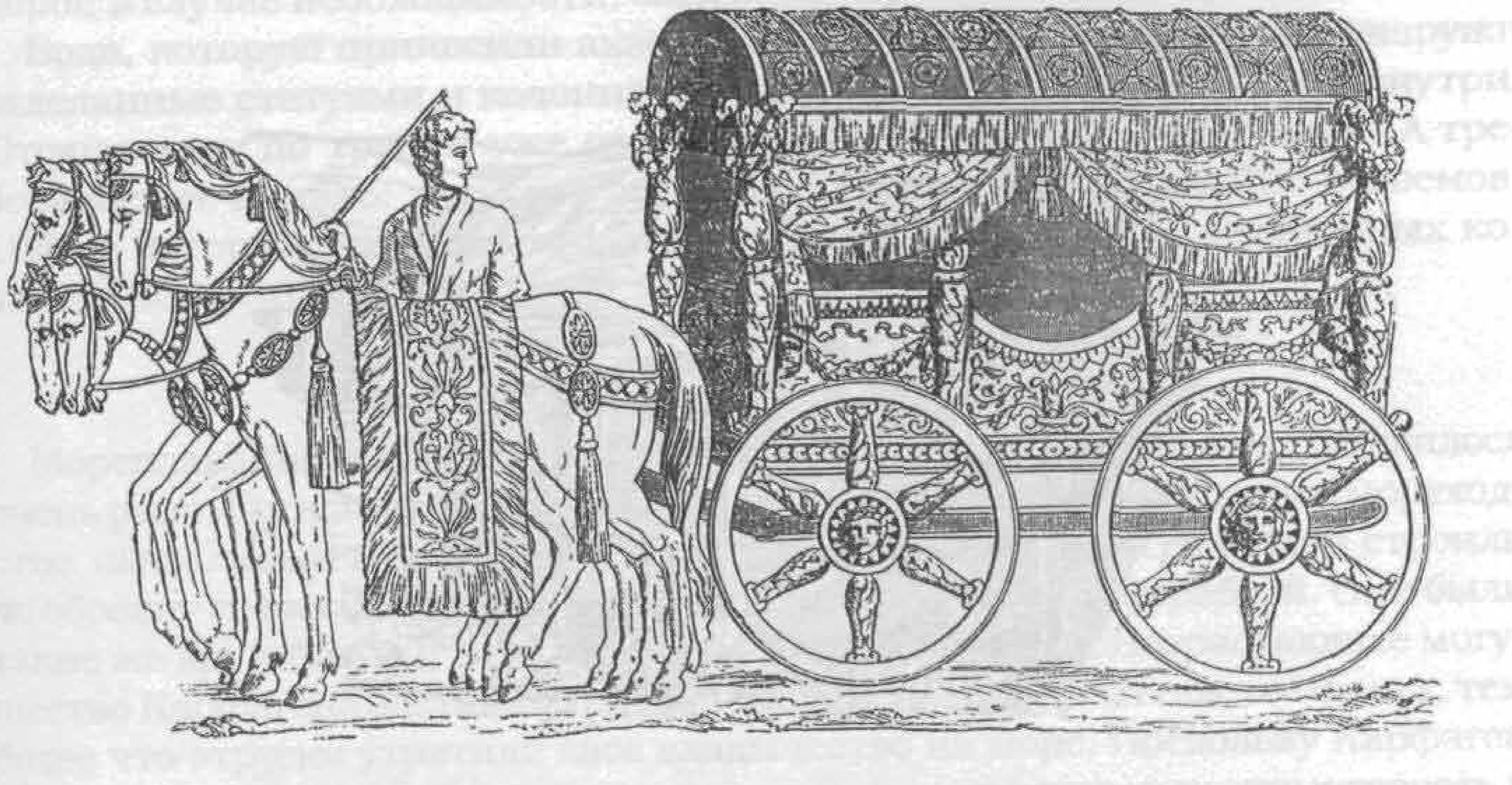


Рис. 221. Римская повозка для путешествий

Римляне заботились о том, чтобы монументы над могилами были у всех на глазах. Они заранее хлопотали о приобретении места для дорогой могилы неподалеку от городской заставы, у самой дороги. Предместье каждого римского города представляло собой целую улицу великолепных памятников; пример тому — развалины Помпеи. Гробницы этого города размещались по обе стороны дороги за Геркуланскими воротами и представляли собой то небольшие прямоугольные колонны, то тумбы, то маленькие алтари. Семейные гробницы имели вид храмов, полукруглых ниш с фронтонами и барельефами на них. Внутри, кроме живописи на стенах, устанавливали скульптуры и каменные жертвенники.

Форма гробниц на кладбищах Рима была чрезвычайно разнообразной. Тут *можно встретить даже подобия египетских пирамид*, снаружи обложенные мрамором и украшенные металлическими колоннами, а внутри разукрашенные настенными изображениями. Римские императоры, конечно, превосходили роскошью своих мавзолеев всех. Мавзолей Августа, поставленный на Марсовом поле, представлял собой прямоугольник с диагональю шестьдесят восемь метров; на этой площади одна над другой разместились три концентрических стены, соединенные террасами. Все это было засажено деревьями, а сверху стояла бронзовая статуя императора.

Не менее громадный мавзолей Адриана стоял на правом берегу Тибра; его нижняя часть сохранилась до наших дней под именем крепости Св. Ангела. Этот памятник был облицован мрамором, покрыт скульптурными изображениями и увенчан наверху квадригой, т. е. четырехконной колесницей императора.

Когда распространился обычай хоронить, а не сжигать тела, урны заменили саркофагами. Огромные памятники стали ненужной роскошью, а подземные катакомбы, раскинувшиеся под Римом и другими итальянскими городами, оказались отличным местом для хранения этих саркофагов.

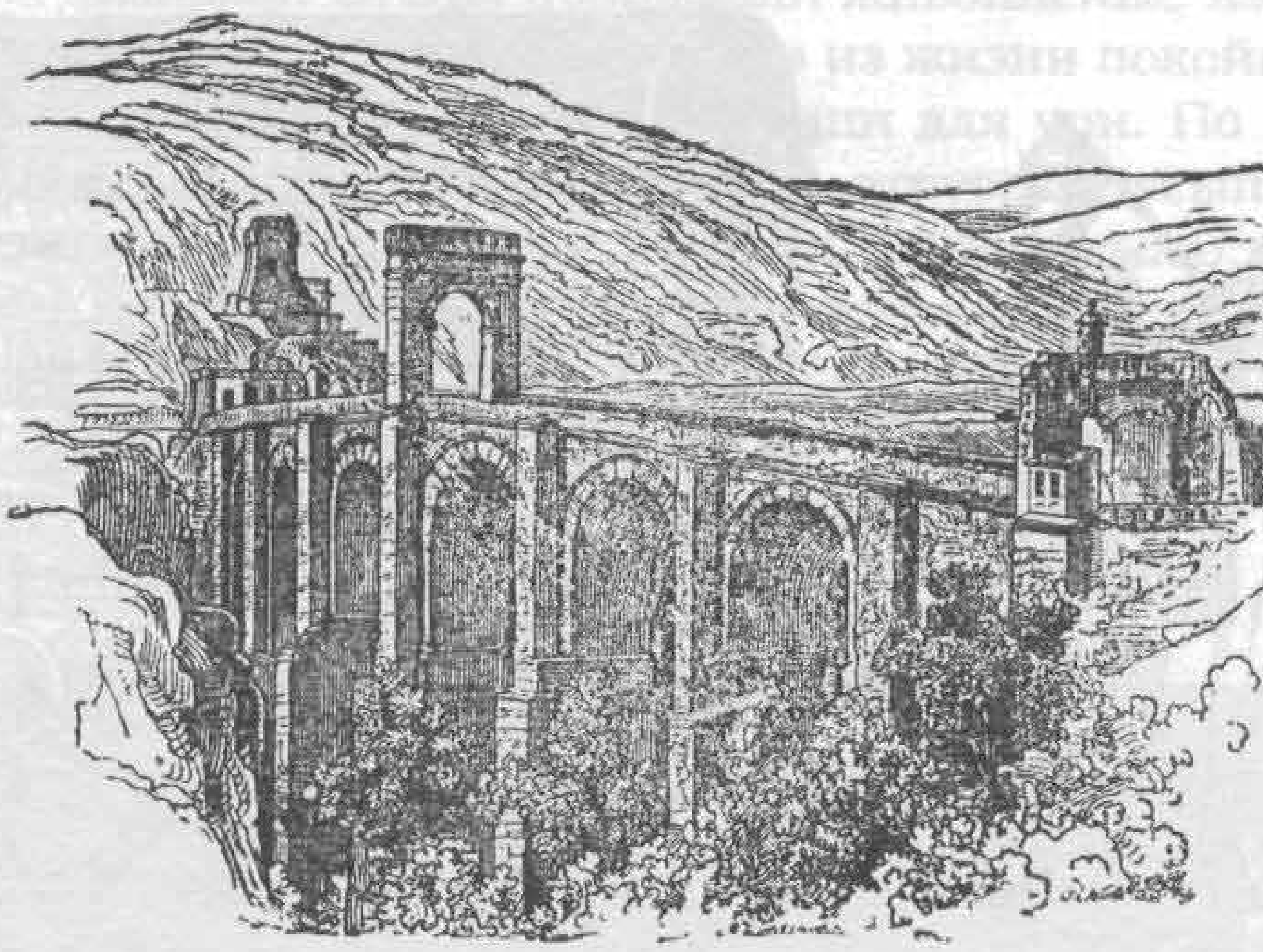


Рис. 222. Мост в Альканзаре (Испания), построенный при Траяне

* * *

Римляне начали воздвигать колоссальные каменные постройки водопроводов раньше, чем общественные здания. Аппий Клавдий, проведя знаменитый водопровод, построил в конце IV в. до н.э. и первую искусственную дорогу. Остатки знаменитой Аппиевой дороги (Via Appia) уцелели до сих пор. Она была первой римской дорогой и впоследствии служила образцом для всех подобных сооружений. Дорога простиралась на триста пятьдесят километров ровным каменным помостом, с полотном восемь с половиной метров ширины, выложенным камнями, с каменным парапетом и милевыми столбами (рис. 213). Больших мощеных дорог в Риме позднее насчитывалось двадцать восемь.

Эти грандиозные инженерные сооружения обусловили необходимость возведения каменных мостов. Первый из них был построен в начале II в. до н. э., а к концу Империи в Риме было уже девять каменных мостов. Некоторые из них были крытыми. Несмотря на практическое предназначение, эти сооружения несут на себе отпечаток художественности. Через глубокие овраги и пропасти, которыми изобилует Северная Италия, инженеры перебрасывали свои арки, которые пережили столетия. В Испании, в Альканзаре, сохранился мост, выстроенный еще при Траяне, с воротами при въезде с обеих сторон и посередине, общей длиной сто восемьдесят метров. Не менее впечатляющие римские мосты можно встретить в Южной Франции и даже в Аравии.

При Августе число водопроводов в Риме увеличилось. Были построены aqua Marcia, aqua Julia, aqua Augustia, aqua Virgo, aqua Claudia и др. Водопровод aqua Marcia имел протяженность семнадцать с половиной километров, из которых два с половиной километра тянулся над арочной постройкой. До нас дошли развалины некоторых из этих акведуков, по которым можно судить об их прочности и грандиозности (рис. 212). По-

рой водопроводы служили мостами на военных дорогах, а мосты военных дорог, в случае необходимости, заменяли водопроводные аркады.

Вода, которую приносили акведуки, изливалась в резервуары, снаружи отделанные статуями и колоннами и плотно выложенные камнем внутри. Отсюда воду по трубам уже отправляли к местам ее потребления. А требовалось ее немало: только Агриппа построил в Риме около 700 водоемов, 105 из которых были фонтанами, которые украшали 400 мраморных колонн и 300 статуй.

* * *

Мореплавание в стране, со всех сторон окруженной морями, появилось очень рано. Соседи-греки, давным-давно ставшие специалистами в мореходстве, оказались и в этом случае учителями римлян. Этрусские суда строили по образцу греческих и азиатских пятидесятивесельных кораблей. Они были такие же крутобокие и неуклюжие, с широкими реями. Возрастающее могущество Карфагена заставило римлян задуматься о строительстве флота, тем более что этруски утратили свое владычество на море. Поскольку Карфаген уже подчинил себе всю морскую торговлю, суда пришлось позаимствовать у греко-италийских союзников. Эти корабли и послужили образцом древнейших римских морских судов. Выброшенный бурей на берег карфагенский корабль дал прототип нового судна. При императорах римский флот уже был настолько силен и многочислен, что свою флотилию имела каждая гавань.

Нос и корма кораблей на уровне ватерлинии были вооружены железным трезубцем (rostra), которым таранили неприятельские суда. На носу было



Рис. 223. Римская бирема с установленной на носу боевой башней. *С римского барельефа*

надписано имя судна, которое давали в честь какого-нибудь божества. На корме устанавливали символическое изображение этого же божества-покровителя и резную фигуру, на которой вывешивали сигнальный флаг. Рулевой находился на корме в крытом помещении с двумя широкими рулевыми веслами (gubernacula).

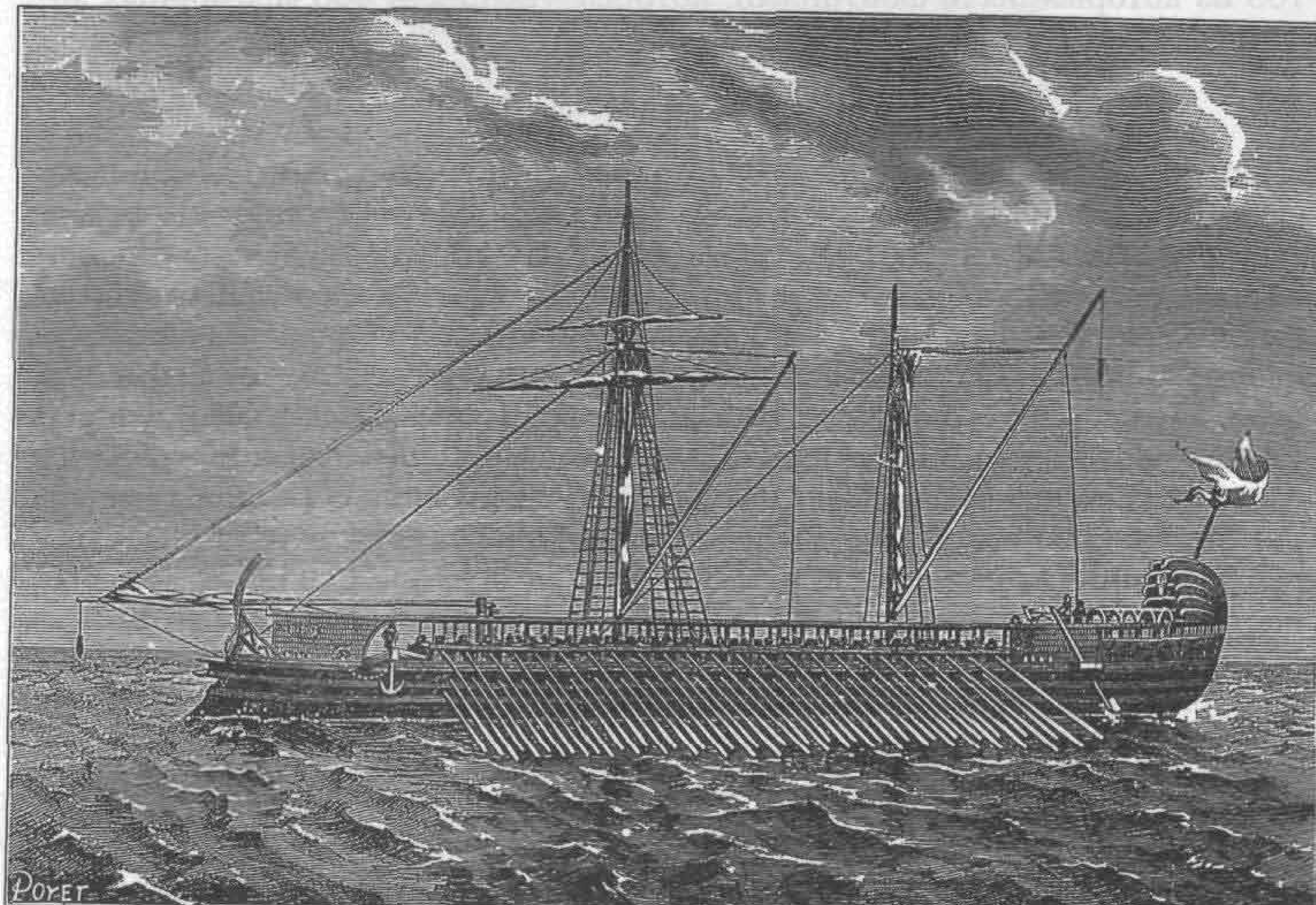


Рис. 224. Римская трирема

Внутри корабля были расположены скамьи для гребцов. По количеству ярусов этих скамеек корабли разделялись на триремы, квадриремы и т. п. (рис. 223, 224). Весла крепились ремнями к уключинам и проходили через круглые отверстия в боках корабля, обложенные кожаными подушками. Грот-мачту ставили в середине корабля, фок-мачту — ближе к носу, а бизань-мачту — к корме. На каждой мачте было по крайней мере по одному марсу, ниже которого на грот-мачте прикрепляли брамсель, а под ним — марсель. На больших судах у грот-мачты был еще и третий парус.

Подобно грекам, римляне имели башенные суда и небольшие, быстроходные, с длинным корпусом, которые называли lembi или pristes.

Абордажные машины, изобретенные адмиралом Дуилием в начале Пунических войн, значительно усилили римский флот и дали ему преимущество перед соседями. Главная цель этих абордажных машин была превратить морское сражение в сухопутное. Подплыв к неприятельскому судну, римляне перекидывали на его борт широкий мост с перилами и острыми за-

хватами на противоположном конце. Кроме того, они пользовались серпами на длинных пиках, абордажными крючками, плавучими брандерами, зажигательными стрелами и т. п.

* * *

Однажды рабочие, которые рыли колодец в окрестностях Портичи, внезапно наткнулись на какую-то каменную глыбу. Дальнейшие работы открыли верх какого-то здания. Когда неаполитанское правительство узнало, что из-под старого слоя лавы выкопали целый театр, все дальнейшие земляные работы были приостановлены. Владелец земель вынужден был уступить их правительству, и осторожные раскопки вызвали из-под земли целый город — Геркуланум.

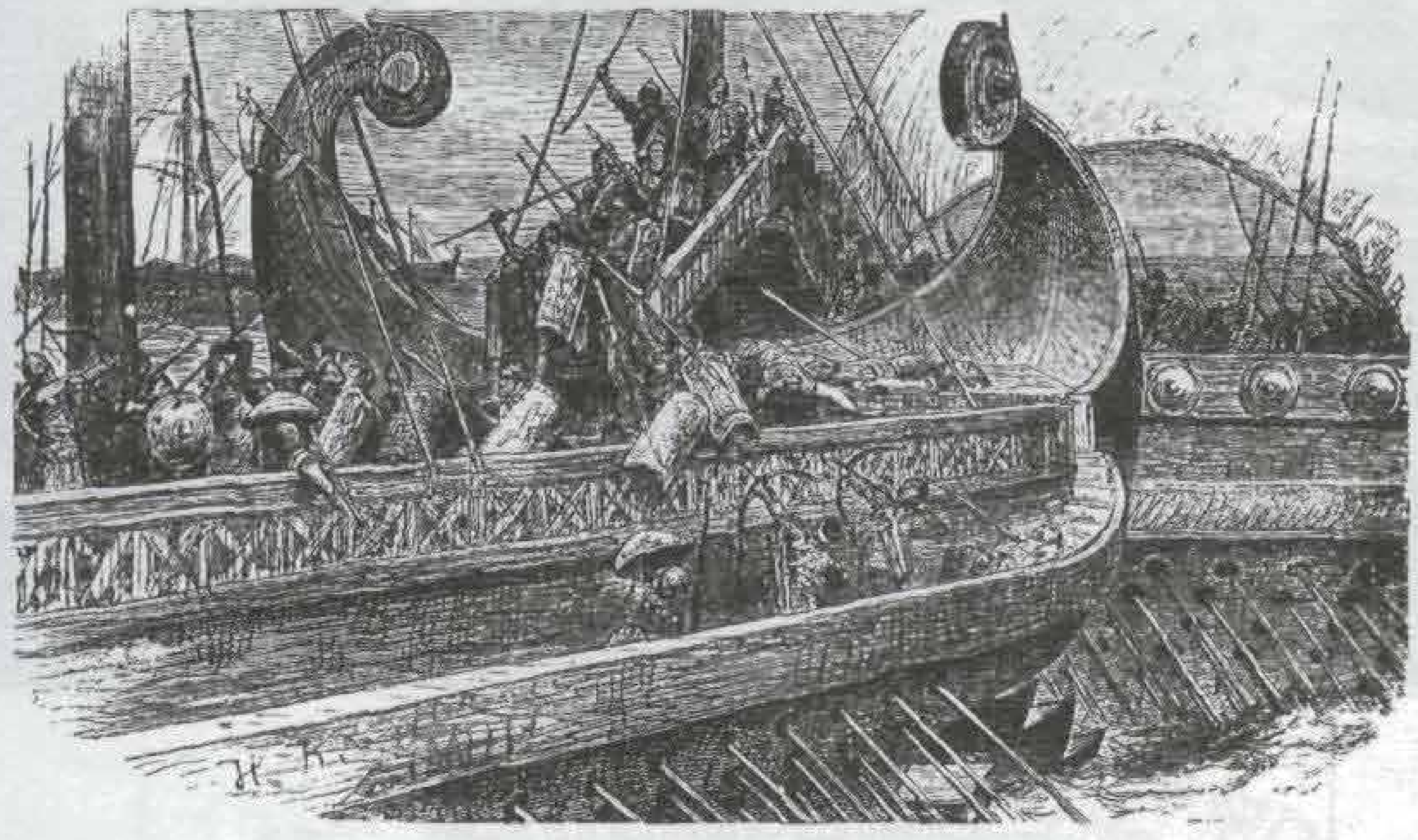


Рис. 225. Морское сражение

Он был уничтожен 24 августа 79 г. извержением Везувия. Предание называло основателем Геркуланума Геркулеса, который будто бы сделал это за 60 лет до Троянской войны, в 1278 г. до н. э. В 100 г. до н. э. Геркуланум стал римской колонией и одним из самых значительных местечек в Кампани. В начале 63 года Везувий засыпал Помпеи и потряс Геркуланум. Через 16 лет та же участь постигла и его, но почти все жители города успели бежать, унеся с собой самое ценное. Окаменелая лава стала прочным футляром для города, не причинив ему никакого вреда.

Раскопки открыли целые улицы, площади, храмы и дома в том виде, в каком они существовали во времена императорского Рима. Домашняя утварь, статуи, манускрипты, настенная живопись, мозаика, бронзовые художественные изделия, колонны и даже плоды и костюмы — все это сохранилось и находится в разных музеях.

Археологические изыскания подарили и единственные образцы древней живописи, дошедшие до нас из античного мира. Существуют свидетельства о процветании в Риме эллинской живописи. Особенной известностью пользовался Тимомах, который умел мастерски передавать



Рис. 226. Продавщица амуров.
Стенная живопись в Риме

выражение страсти. На одной геркуланской фреске изображена Медея накануне детоубийства, которая колеблется между любовью к детям и ненавистью к Язону; сила страсти и внутренние муки переданы художником с необыкновенной силой. Большим успехом пользовались также работы художницы Лаллы.

Фрески Геркуланума и Помпей, одноцветные и многоцветные рисунки на мраморе, сделанные акварелью или клеевыми красками, фрески по сырой штукатурке из гашеной извести и мелкого песка свидетельствуют о влиянии прежней, цветущей эпохи греческой живописи (рис. 226—228). В Геркулануме были обнаружены четыре мраморные плиты с рисунками, исполненными красным карандашом. Они представляют особенный интерес, поскольку позволяют изучить приемы рисования классической древности. Рисунки выполнены с четкими контурами и отличаются тонким чувством формы и мягко оттушеванными тенями.

Сюжеты фресок заимствованы из реальной жизни и греческих мифов. Их композиция чрезвычайно бесхитростна и носит несколько декоративный характер. Свет распределен по картине равномерно. Гармония красок часто разрушается излишне сочным и сильным колоритом. По цоколю

и по боковым полям разбросаны другие изображения, выполненные легко и небрежно. Они воссоздают детские забавы, причем дети представлены в виде амуров и гениев. Житейские картинки поданы в карикатурном виде, и некоторые изображения очень комичны.

Грациозные узоры часто фантастически расцвечивают архитектурные части тонких колонн — они легко возносятся и закручиваются в пестро раскрашенные капители. Известно, что перспектива расширяет стены комнат и придает неопределенность их размерам. Пол, заботливо украшенный цветными мозаиками, усиливал это впечатление. Нередко пол украшали удивительные произведения искусства.

О римской живописи принято судить именно по настенным изображениям Помпей. Однако утверждать, что настенная живопись в провинциальном городке, расположенном в нескольких днях пути от Рима, может считаться высшим проявлением живописного искусства римлян, неверно. Если жители Помпей могли привозить из Рима статуи и бюсты, то роспись своих жилищ они, конечно, поручали не самым лучшим столичным художникам. Поэтому большинство фресок Помпей явно представляют собой только копии с римских образцов.

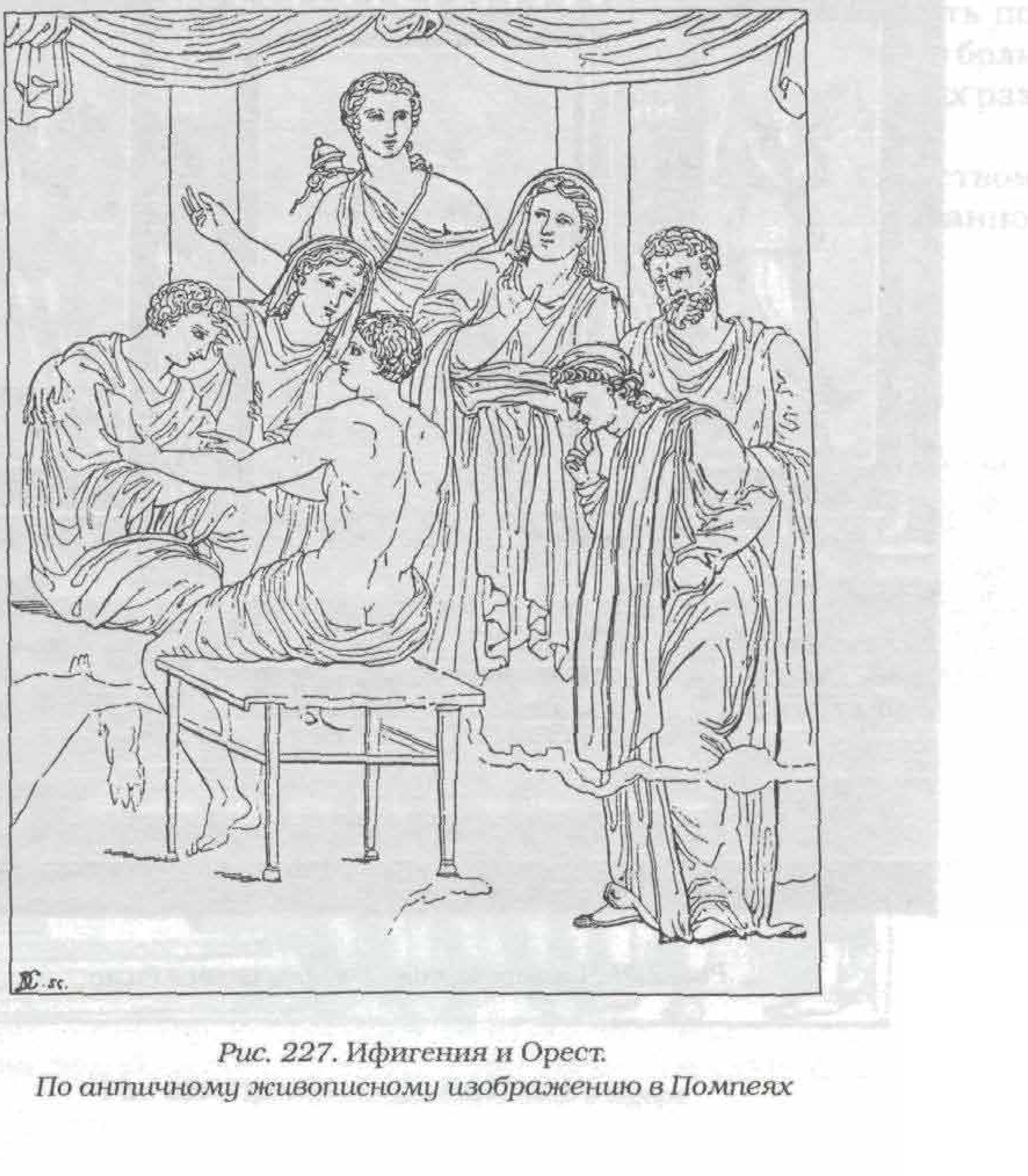


Рис. 227. Ифигения и Орест.
По античному живописному изображению в Помпеях

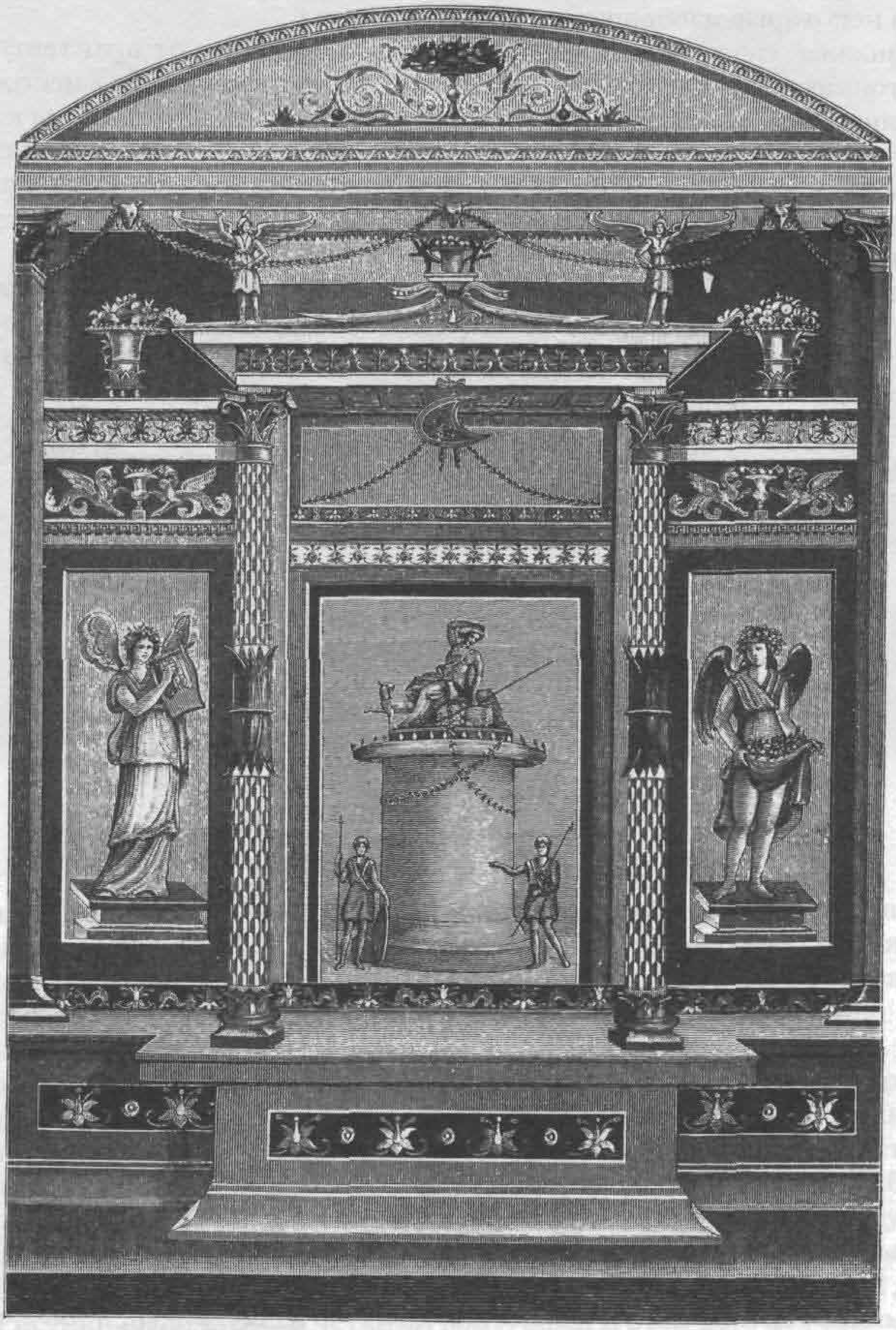


Рис. 228. Частное жилье. *Роспись стен в Риме*

В 1895 г. при проведении раскопок был обнаружен благоустроенный дом с полной обстановкой, а в нем — целая галерея хороших по колориту и перспективе рисунков. Среди них преобладают сцены из мифологии, амуры и колоритные морские пейзажи, где гребные суда, скользящие по зеленой поверхности моря, изображены с большим искусством.

Внимательный осмотр Помпей, даже пострадавших от набегов ученых, дает ясное представление о частной и общественной жизни Рима в дохристианскую эру. Первое, что поражает посетителя, это огромная водопроводная сеть, охватившая весь город. Все улицы снабжены надписями. На каждой мелочи, каждой пристройке лежит печать определенного стиля. Дома сравнительно невелики, помещения тесные, уютно обставлены, облицовка стен нередко поражает своим богатством. Маленькие круглые столики, циновки, портьеры, закрывавшие вход, небольшие, но изящные комнатные фонтаны, наконец, масса безделушек, принадлежности домашнего обихода — все говорит о сытой и спокойной жизни каждого из обитателей небольшого белого домика, представлявшего все удобства для проживания.

Искусство Рима всегда было приспособлено к практическим житейским требованиям общественной и домашней жизни человека. Оно спустилось с отвлеченных высот эллинского Олимпа на землю и стало служить повседневным интересам. Политика, занимавшая римлянина гораздо больше, чем искусство, приспособила скульптуру для изображения самых разных значительных событий в жизни общества.

Искусство Рима неразрывно связано с древнехристианским искусством, которое, в свою очередь, создало искусство, теснейшим образом связанное с русской традицией — византийское.



Рис. 229. Преторианцы. *Барельеф в Лувре*



Рис. 230. Давид и Иеремия. *Миниатюра из сочинения Григория Великого*

ГЛАВА ПЯТАЯ

Древнехристианская эпоха

Борьба язычества с христианством.— Катакомбы.— Базилики и баптистерии.— Живопись.— Византийское искусство

В царствование Тиберия древняя цивилизация стала усваивать новые религиозно-нравственные принципы. Покоренные народы страдали под тяжестью власти всемирной монархии, а Рим, занимавшийся мировым политическим благоустройством, не обращал внимания на отдельного человека, смотрел на него как на вещь. Грабеж, закрепленный *законом, подати, которые платили Риму завоеванные им* земли, доводили богатые и плодоносные некогда местности до полной нищеты. Грубый солдатский произвол заменял в правлении выборное начало.

Наверное, поэтому христианство так быстро завоевывало сердца. В Палестине было открыто провозглашено равенство всех людей перед Богом, который приказал солнцу светить равномерно для всех и равно орошать дождями имения праведных и неправедных.

Языческая вера не могла выдержать борьбу с новым гуманистическим вероучением. Язычество сосредоточилось на внешней обрядности и не было способно подать руки помощи тем, кто наиболее нуждался в поддержке.

Каждое богослужение, на которое сходились первые христиане, состояло из молитв за пленных, заключенных, обреченных на смерть. На такую веру откликнулись рабы и отвернулись те, кто обладал возможностью «раздать имения нищим». Однако и в обеспеченных слоях общества в минуты отчаяния и горя христианство становилось великим утешением. Римлянка, потерявшая любимого сына, мужа или дочь, с изумлением узнавала от своей прислужницы или старика управителя, что это разлука временная и что все любящие Бога сойдутся в одной общей радостной и бесконечной жизни.

Какой радостный трепет должен был охватывать сердца обреченных на смерть пленников, которых травили в амфитеатрах хищными зверями! Они шли навстречу смерти с сознанием того, что скоро окажутся в Царстве Небесном! Немудрено, что рабы раньше других откликнулись на призыв христианства (рис. 231).

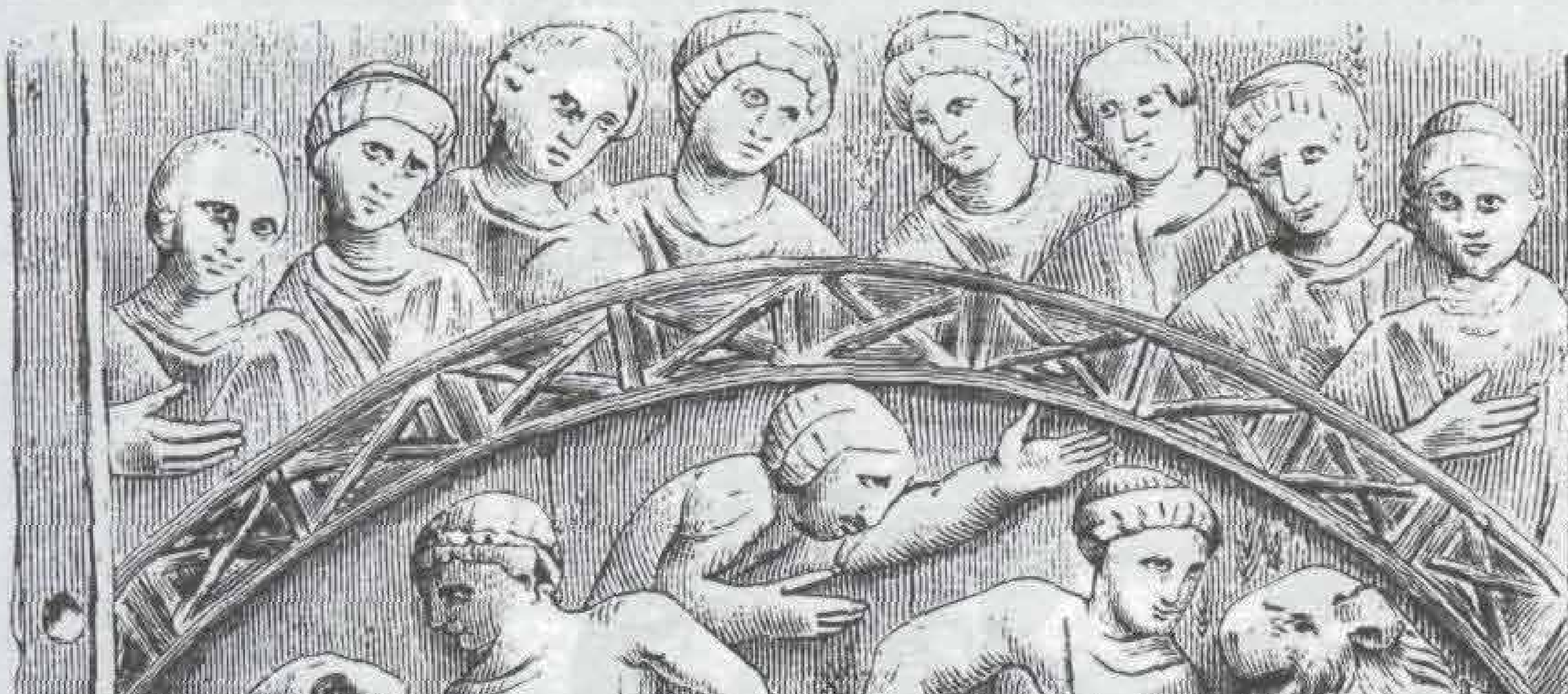


Рис. 231. Травля христиан зверями. *Консульский диптих 506 г. н. э.*

Отец семейства (pater familias) имел неограниченную власть над детьми, но еще большей властью он обладал над рабами. Знаменитый Поллион, любитель морских миног, прикармливал их живым человеческим мясом. Известен случай, когда на званом обеде в присутствии императора Августа раб нечаянно разбил драгоценный хрустальный сосуд. Поллион приказал бросить его в садок к миногам, и даже просьбы самого Августа не тронули почтенного патриция. Тогда взбешенный император, перебив всю хрустальную посуду в доме, велел также швырнуть ее в садок.

В Греции закон карал гражданина не только за смерть раба, но и за жестокое обращение с ним. Римский закон разрешал господину поступать со своим невольником, как ему будет угодно. В древние времена римской истории раб считался чуть ли не членом семьи: он ел и пил со своим господином и работал наравне с ним. Рост могущества Рима способствовал развитию в его гражданах жестокости. С увеличением богатства стало расти число рабов, которых доставляли из самых отдаленных провинций империи (рис. 233). Рабы были дешевы, и даже беднейший римлянин мог купить раба за бесценок.

Плутарх с негодованием говорил: «Я не продам своего рабочего вола, если он стар; как же я продам бедного старика за ничтожную монету,— это будет равно бесполезно — и для меня, и для покупателя». Поэтому в Риме сложилась поговорка, что у каждого человека сколько рабов, столько врагов.



Рис. 232. Суд над христианами. Слева на постаменте изображен судья, выносящий обвинительный приговор. *Фреска III в. из катакомб св. Калиста. Рим*

Положение несчастных было совершенно возмутительным. Даже на работы их отправляли в оковах, у ворот раб-привратник сидел на цепи, как собака. Кашель, чиханье во время работы наказывались ударами плети. *Их секли прутьями, бичами, ременными кнутами с острыми крючками на* концах, которые при экзекуции вырывали мясо кусками. Чтобы наказываемые не могли сопротивляться, их подвешивали к потолку, оттягивая ноги тяжелым грузом. Смертной казнью для рабов являлось распятие на кресте — самом позорном орудии мучений.

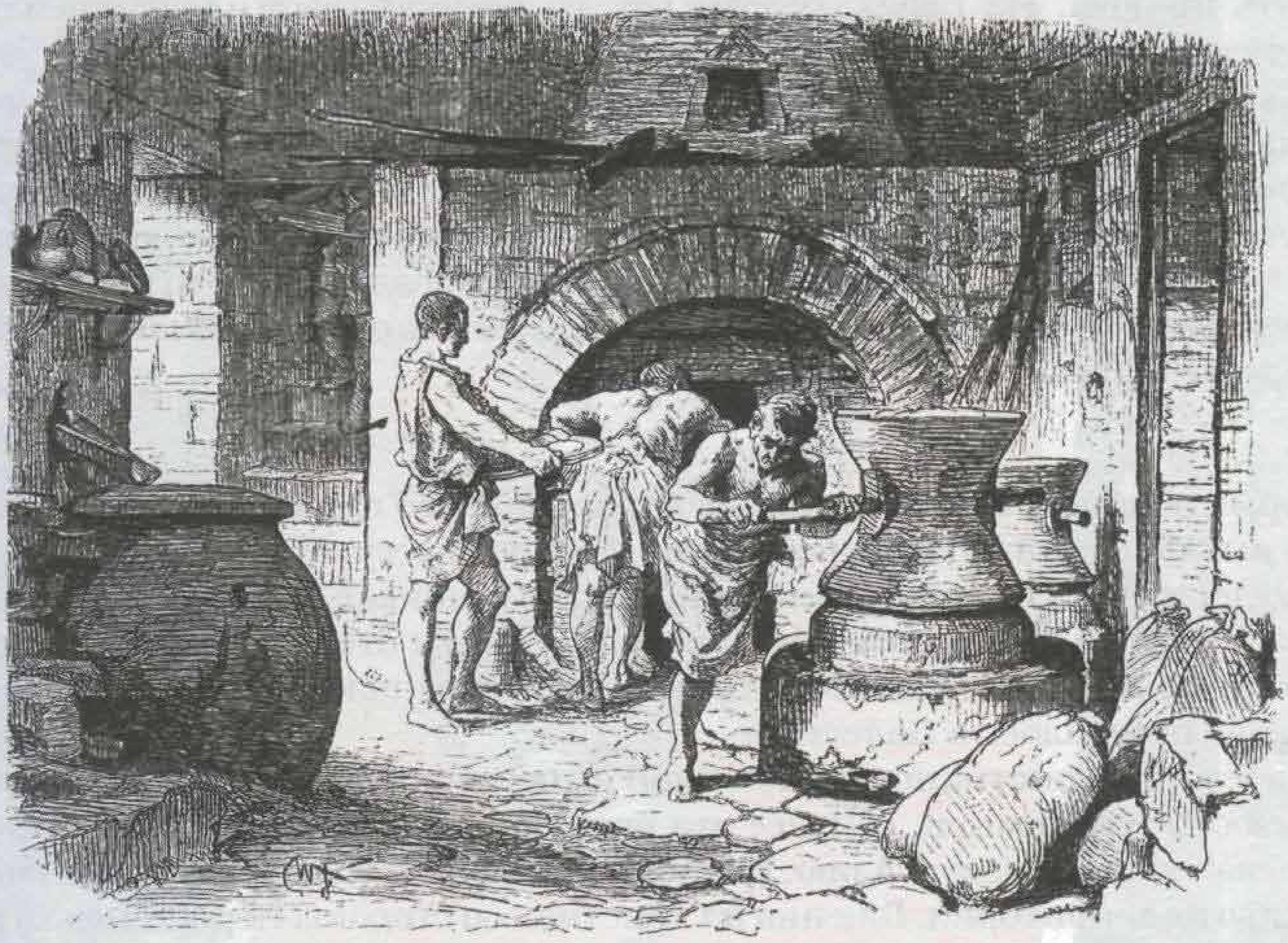


Рис. 233. Рабы в римской пекарне.
Воспроизведено по раскопкам в Помпеях

Этой казни подвергали грабителей, разбойников, воров, мошенников и врагов государства низшего сорта, которых римляне не казнили мечом. Основная идея крестной смерти состояла не в том, чтобы убить осужденного, *а в том, чтобы, пригвоздив к позорному столбу за руки, оставить его* гнить там заживо.

Рабов кормили самой грубой пищей: полусгнившими маслинами, соленой рыбой, зерном, которое они должны были молоть сами. Одежда тоже была примитивной; черные невольники нередко ходили в одном полотняном переднике.

Все сельские работы были возложены на рабов. Попасть в категорию сельских рабов (familia rustica) считалось несчастьем, как и позднее в южных штатах Америки, где рабы в наказание высылались на хлопчатобумажные плантации.

Жестокость римского характера распространялась и на матрон: как и их мужья, они отправляли рабов и рабынь на физические наказания или на смерть. Римские дамы обладали особым орудием пытки — острой иглой, которой они в наказание прокалывали ладони несчастным девушкам. Во время обслуживания госпожи рабыни были обнажены до пояса именно для того, чтобы удобнее было их колоть и царапать.

Если в Греции раб мог убежать из одного государства в другое, то в Римской империи единство власти и закона, распространенное на обширную территорию, делало бегство невозможным. Беглому рабу никто не имел права дать приюта. На рабах, совсем как на собаках, был надет ошейник с именем владельца и обещанием награды за его поимку.

К высшему разряду рабов принадлежали управляющие, секретари, чтецы, надзиратели, воспитатели детей и художники; к числу последних причисляли танцовщиков и докторов. Среди рабов содержались хорошенькие мальчики, украшенные перстнями, в чьи обязанности входило прислуживание за столом и в спальне. Для забав существовали целые толпы карликов и уродцев. Постепенно среди рабов оформилась образованная прослойка — servi literarii.

* * *

Форма общины, которую приняло христианство первых времен, соединила имущество отдельных верующих в общую кассу. Это позволило церкви поддерживать существование множества бедняков (рис. 234).

Евангельское выражение «нет пророка в своем отечестве» лучше всего применимо к Христу, учение которого распространялось во владениях Рима, но не прижилось в Палестине.

Завоевание христианством Римской империи началось с предсказаний о близости конца мира. В Иудее это привело к гражданской войне, которая охватила всю Малую Азию, Грецию, Пиренейский полуостров и некоторые другие территории. Гонения на христиан со стороны Нерона только укрепили стремление к новому учению. Христианская церковь укрылась в катакомбах, и к концу I столетия борьба приняла уже иной характер.



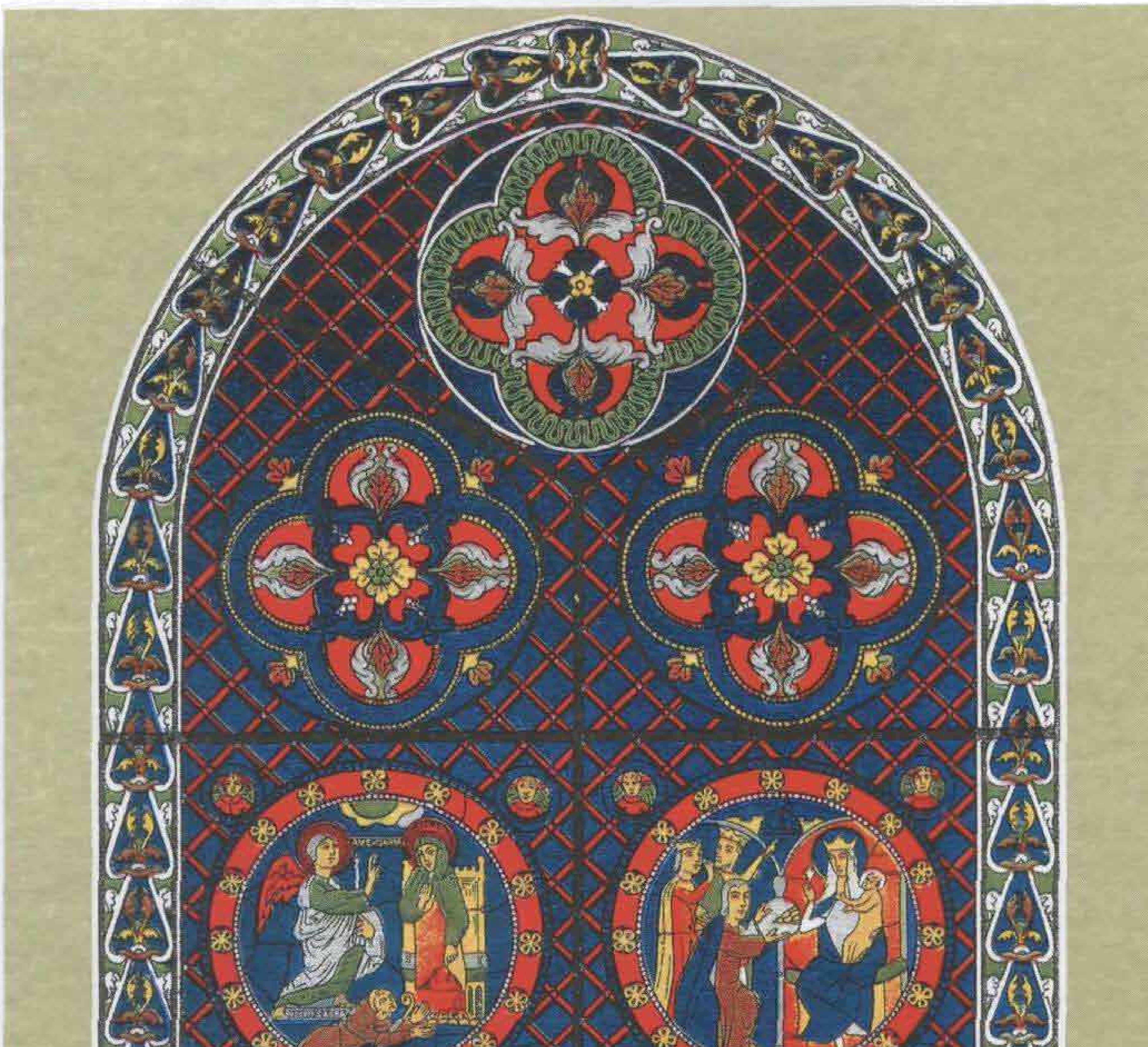
Рис. 234. Трапеза христиан. *Фреска из часовни св. Каллиста в Риме*



13. **Древний Рим.** Элементы декора богатого дома.
Стенная роспись



14. **Средние века.**
Столовая хозяйки богатого замка. *Миниатюра из рукописи XV в.*



15. **Средние века**. Витражи церкви Сен-Дени
и элементы декоративной росписи церкви Сент-Шапель в Париже. *XIII в.*



16. **Средние века.** Внутреннее убранство частного дома.
Историк Фруассар пишет свою хронику. *Миниатюра из рукописи*

Императоры поняли всю величественность новой организации, которая *стала государством в государстве. Христиане не отказывались* не только от увеселений, театров и цирка, но и от государственных должностей. Объединение под властью Рима всего побережья Средиземного моря помогло распространению новой веры. Еврейские и греческие купцы были посредниками, торговые города — пунктами средоточия.

По мере того как общины разрастались и усиливались, их действия становились все смелее. Они открыто порицали язычников, называли их божества демонами. Понятно, что подобные воззвания вызвали гонения против духовенства.

При Диоклетиане императорская власть почувствовала, что почва ускользает у нее из-под ног: во всех городах, местечках, в каждом легионе появились последователи христианства. Зимой 302/303 года солдаты-христиане отказались участвовать в торжественном богослужении для умилостивления богов. Диоклетиан, жена и дочь которого были христианками, скрепя сердце, согласился на гонения, уступив государственному совету (рис. 232). В Египте, Армении, Сирии, Мавритании множество христиан было брошено на растерзание диким зверям, сожжено и замучено. Величие их мужества привлекло к ним сердца врагов, и победа все чаще переходила на их сторону.

Константин, бежав из заключения, осознал, что христиане пойдут за ним, если он открыто станет во главе их. И Константин не ошибся: у него нашлись сторонники в каждом легионе, и победа осталась за ним (рис. 235).

Достигнув престола, Константин должен был порвать все связи с языческим миром; даже столицу необходимо было перенести в другое место.



Рис. 235. Император Константин. *Статуя из Латеранской базилики в Риме*



Рис. 236. Константин II на коне, поражающий врагов.
Камея из трехслойного сардоникса

Этому способствовало и то обстоятельство, что прежней привязанности к Риму уже не было и у представителей власти. Быстро сменявшиеся высшие чиновники не стали опорой государству, поэтому перенесение столицы в другой город не встретило сопротивления.

Константин удалился из Рима, не забывая при этом время от времени, как верховный жрец, восстанавливать языческие храмы, уравнивая тем самым обе религии. Он поставил в Константинополе огромную колонну со статуей на вершине, соединявшей в себе изображения солнца, Мессии и императора. Торс фигуры изображал Аполлона, голова принадлежала Константину, а над ней, в виде сияния, были прикреплены гвозди, которыми Христос был пригвожден к кресту.

* * *

Во время гонений господствующей идеей христианства был отказ от языческих идолов. Таясь в катакомбах, христиане ввели в богослужение огонь и символические знаки: крест и монограммы имени Христа. Впоследствии, когда христианство перешло к открытому служению обрядов и церковные помещения стали обычными зданиями, возникла необходимость разработки их стиля. К язычеству христиане питали отвращение и потому отказались брать за образцы храмы Весты, Марса и Юпитера. Наиболее пригодными оказались базилики, общий тип которых повторяется во всех первых христианских храмах (рис. 237).

Базилика — место римского суда или совершения коммерческих сделок — имела вид продолговатого прямоугольника, состоявшего из двух частей: большого зала с колоннадами и полукруглой ниши с полукупольным сводом, закруглявшей зал в глубине. В этой нише заседал суд, а само место называлось трибуной. Два ряда колонн делили базилику на три части или корабля (нефа). Встречались пятикораблевые базилики с четырьмя

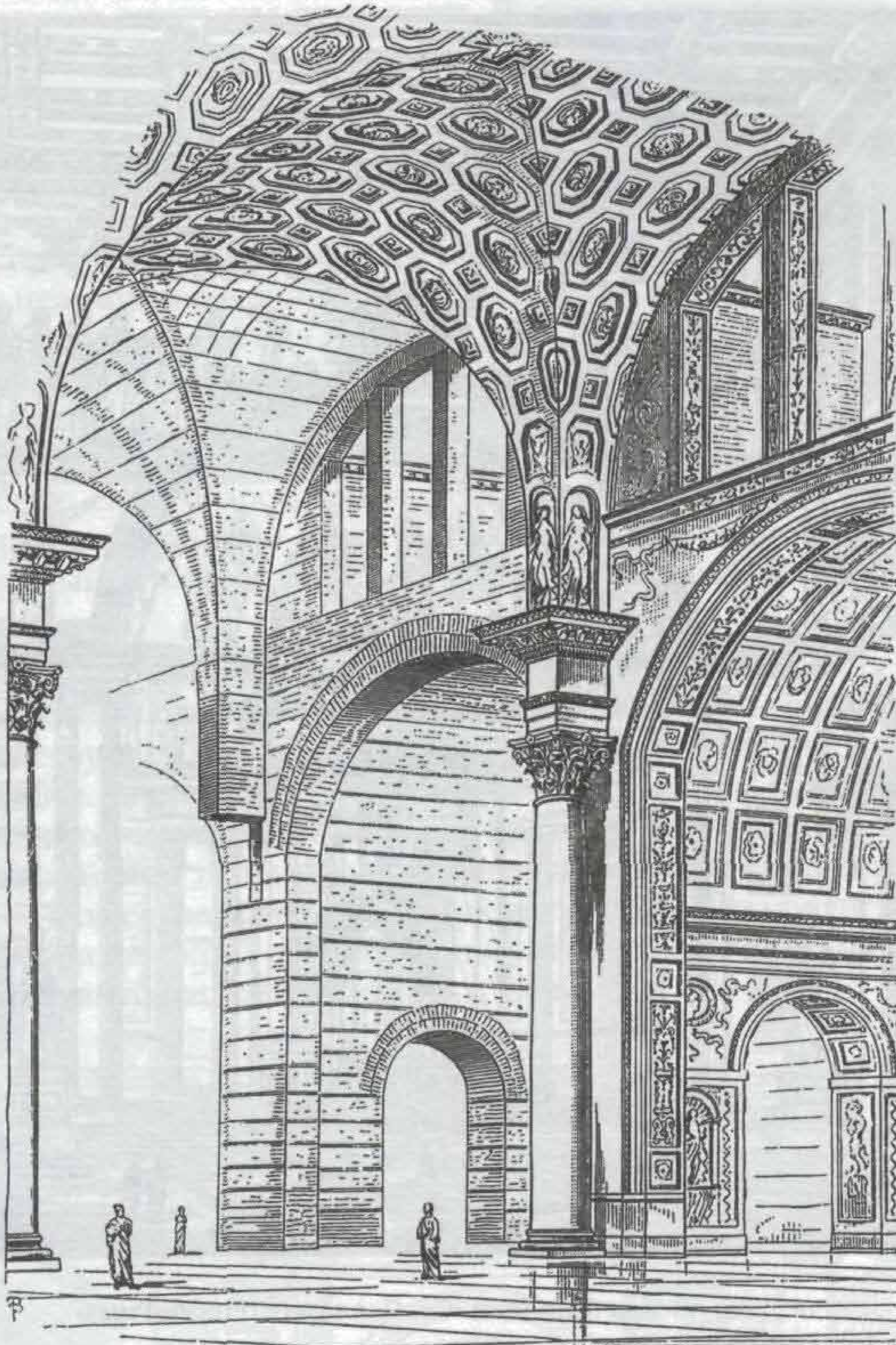


Рис. 237. Базилика Константина

рядами колонн. Иногда их пересекал поперечный неф — трансцепт. У христиан портик базилики получил название паперти; на ней обычно стояли оглашенные, т. е. лица, еще не допущенные в храм.

Трибуна или апсида* преобразилась в алтарь; за балюстрадой хора помещались певчие и дьячки, а по бокам — два амвона для чтения Апостола и Евангелия. В центре апсиды стоял престол, отделенный рядом колонн от прочей церкви. Средний проход между ними был завешен богатыми ков-

**Апсида, абсида* (от гр. *hapsis*, в род. п. *hapsidis* — свод) — полукруглый выступ здания, перекрытый полукуполом; впервые апсида появилась в др.-рим. базиликах.



Рис. 238. Апсида базилики «Св. Павла за стенами Рима»

рами — так возникла «триумфальная арка», впоследствии — царские врата. В глубине апсиды, у самой стены ставили трон епископа, а вокруг в несколько рядов амфитеатром шли места для других священнослужителей. *Под престолом размещали саркофаг с мощами; над ним простирался балдахин*, из центра которого спускалась лампада или серебряный голубь со святыми дарами. По бокам балдахина находились занавесы, которые задергивали во время совершения таинства. Иногда рядом с главной апсидой устраивали две меньших, в одной из которых священники облачались, *а в другой — готовили дары.*

Сам зал храма вмещал с одной стороны женщин, с другой — мужчин. Если в базилике были верхние галереи над боковыми нефами, то женщины размещались наверху. Перед входом в церковь у притвора устраивали бассейн или фонтан для омовения. Потом притвор превратился в большой

двор, окруженный портиками и предназначенный для христиан, которые были временно отлучены от церкви. В левом углу притвора помещался баптистериум, *или купель для крещения;* над притвором устраивали отдельные помещения для наставления в вере и поучений.

Христианство застало античный мир в период упадка. Поддержать это падение христианство не могло, но оно внесло в него чистоту своего мировоззрения. Христианское искусство — прямое продолжение античного. *Пластика продолжала идти путем, унаследованным от римлян,* внося в изображения целомудрие и очарование. На Западе, где народы постоянно смешивались, выработка стиля не могла идти успешно в одном направлении: там первоначальные принципы, совершенствуясь и видоизменяясь, приводили то к грандиозным постройкам романского стиля, то к прорезным фантастическим созданиям готики. На Востоке, где древняя монархия сохранила свою силу, старое направление стало национальным. В X веке в *Европе влияние Византии стало уменьшаться, но на Востоке* избранный и разработанный стиль остался господствующим до наших дней.

* * *

Сначала художественная деятельность христиан была близка к античному искусству и сила Рима ощущалась наряду со свежей духовной жизнью Византии. Несмотря на отвращение к скульптуре, как к идоловаянию, христиане не отказывались украсить храм символическими изображениями на библейские темы. Их живопись и мозаика стали продолжением языческого искусства. Прежде чем достигнуть высоты религиозных изоб*ражений, образовавших византийский стиль,* искусство *прошло* различные стадии, связующие старый мир с новым.

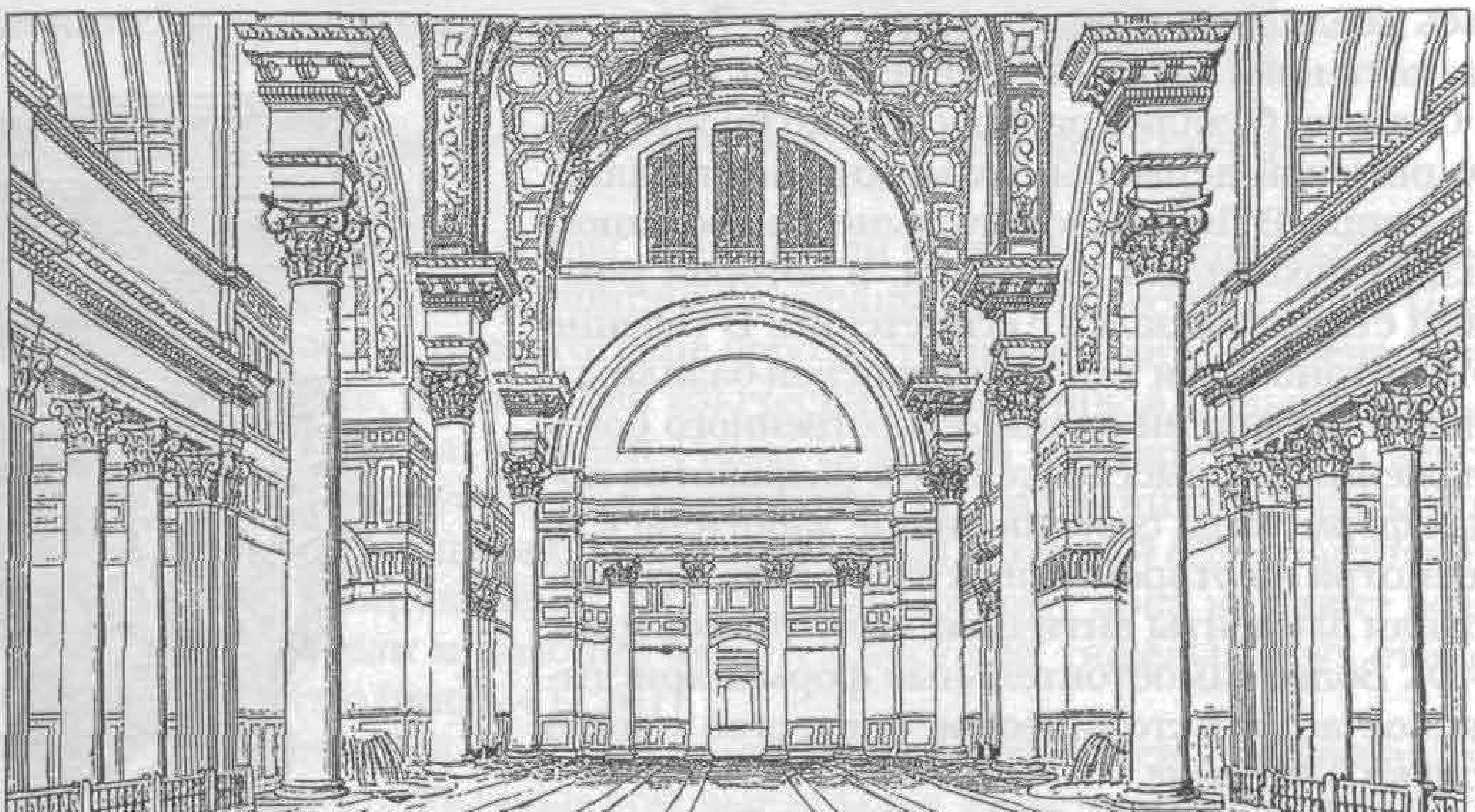


Рис. 239. Римские термы — прообраз христианских храмов

Одна из первых базилик-церквей, базилика св. Петра, была построена в Риме на том месте, где впоследствии был воздвигнут знаменитый собор св. Петра. Часть здания базилики стояла на арене цирка Нерона, где был умерщвлен апостол Петр. Длина ее составляла сто двадцать метров, а ширина шестьдесят три метра; при ней также находился двор длиной семьдесят два метра. Средний наос (святилище) отделялся от боковых колоннами без арок с прямым антаблементом, среди которого были два яруса картин-мозаик, а выше — ряд окон с изображениями святых в простенках. Колонны, отделявшие друг от друга боковые наосы, соединялись арками. Когда в XIV в. базилику начали рушить для постройки нового собора, с нее сняли точный план и перспективный вид. Чертежи, дошедшие до нашего времени, дают полное представление об этом здании.



Рис. 240. Христос в образе бога Солнца. *Роспись на стекле*

Эффект арок среднего наоса существовал и в другой старинной церкви, построенной Гонорием в Риме и известной под названием базилики «Св. Павла за стенами Рима». Из колонн, подпиравших арки, 24 были античного происхождения, взятые из языческих храмов, а остальные — только неудачное подражание им. Базилика сгорела в 1723 г. До этого ее разграбили сарацины, она горела от удара молнии и подвергалась неоднократным перестройкам. Теперь она великолепно восстановлена, хотя и в измененном виде (рис. 238).

Остатки базилик разбросаны по провинциям римской державы: их можно найти даже в Алжире. В Ливийской пустыне, в небольшом оазисе находилась базилика, в которой римский стиль смешался с египетским. В течение IV в. установился тип христианской базилики, удовлетворявший целям общественного богослужения. О самостоятельной разработке новых форм тогда совершенно не заботились и, несмотря на отвращение к язычеству, использовали элементы античных памятников (рис. 240). Более самостоятельные формы христианское архитектоническое искусство нашло только в Равенне.



Рис. 241. Капитель из церкви св. Виталия в Равенне

Император Гонорий, считавший Рим слабо укрепленным городом, решил перенести свою резиденцию в Равенну, окруженную со всех сторон лагунами и представлявшую собой

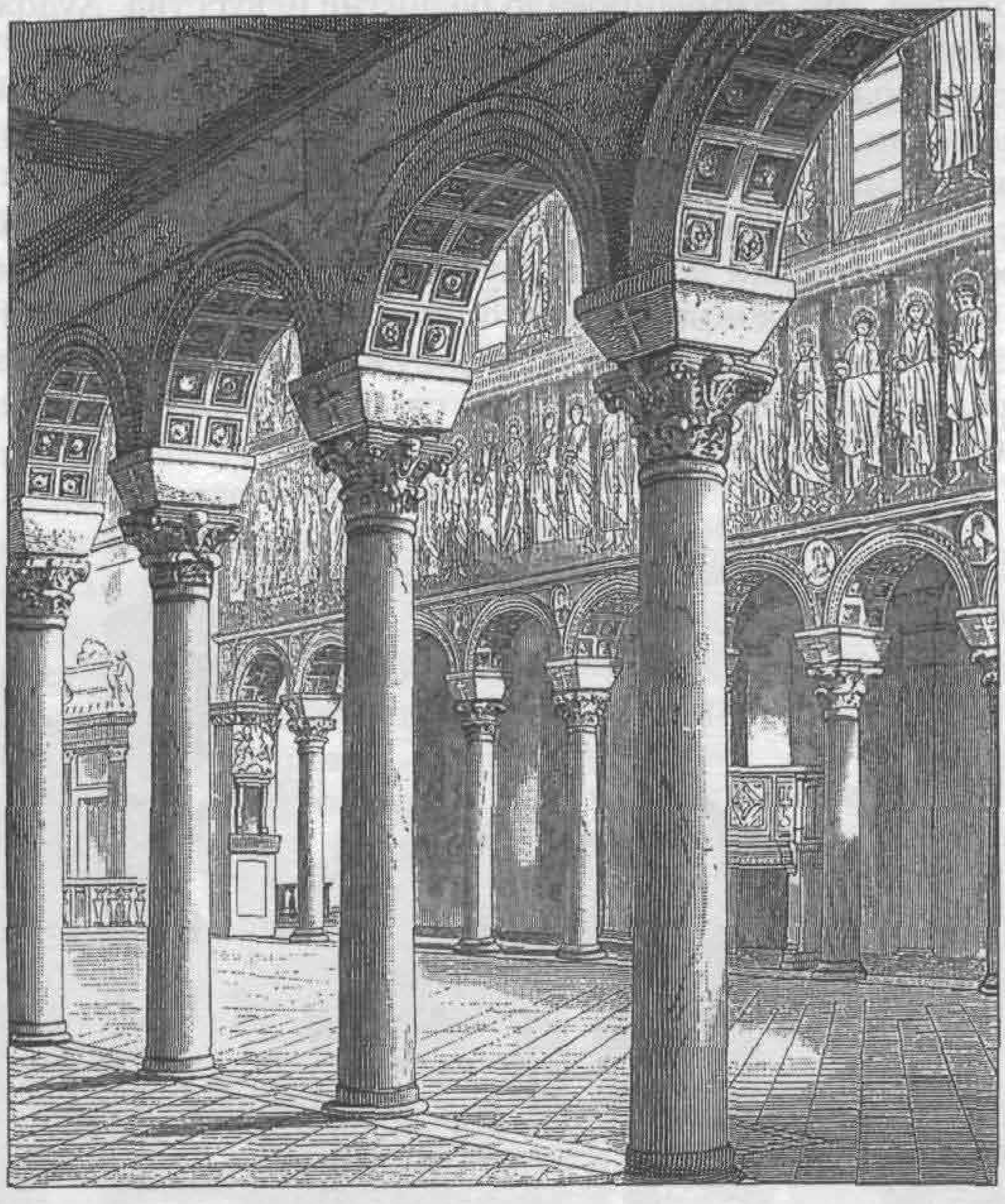


Рис. 242. Внутреннее убранство церкви св. Аполлинария в Равенне

крепкий орешек на случай осады. Здесь стали воздвигаться дворцы и церкви. С каждым веком город расширяли и украшали то известная Галла Плацидия, сестра Гонория, то остготские короли, то представители греческого экзархата. В Равенне, не имевшей языческих памятников, больше сказывалось влияние Востока, нежели Рима. Бедность наружных стен здесь уже не повторяется: их укращает глухая аркада. Над капителью колонны помещается куб с трапециевидными сторонами, который облегчает переход от колонны к опирающейся на нее арке. Поэтому арка не давит всей тяжестью на капители и колонна кажется несущей тяжелый груз стены с большей легкостью (рис. 241, 261).

Из равеннских церквей особенно замечательна церковь св. Аполлинария, в которой отсутствуют обычные боковые крылья. Вместо них впервые в архитектуре использовано продольное пространство. Колонны в Равенне расставляли несколько шире; вместе с деталями они несли отпечаток какой-то новой, еще неясной мысли. Некоторая пестрота компенсировалась прекрасным освещением и величавостью общего впечатления (рис. 242, 243).

Архитекторы, художники и даже каменщики в Византии были освобождены от податей. Это стимулировало развитие искусства. Художники внесли в сложную римскую капитель значительные изменения. Выпуклый фриз этого ордера покрыт очень красивым орнаментом; самой слабой частью композиции оказался неудачный архитрав. Волюты заменили модильоны с тоненькими кистями.

Одновременно с базиликами стали появляться круглые церкви, образцом внутренней отделки которых служили все те же базилики. Высокий просвет и арочные колонны среднего наоса образовывали центр здания. Боковые узкие галереи вторых наосов окружали здание и были значительно ниже среднего. Такова была церковь св. Стефана в Риме и церковь Святых Ангелов в Перудже.

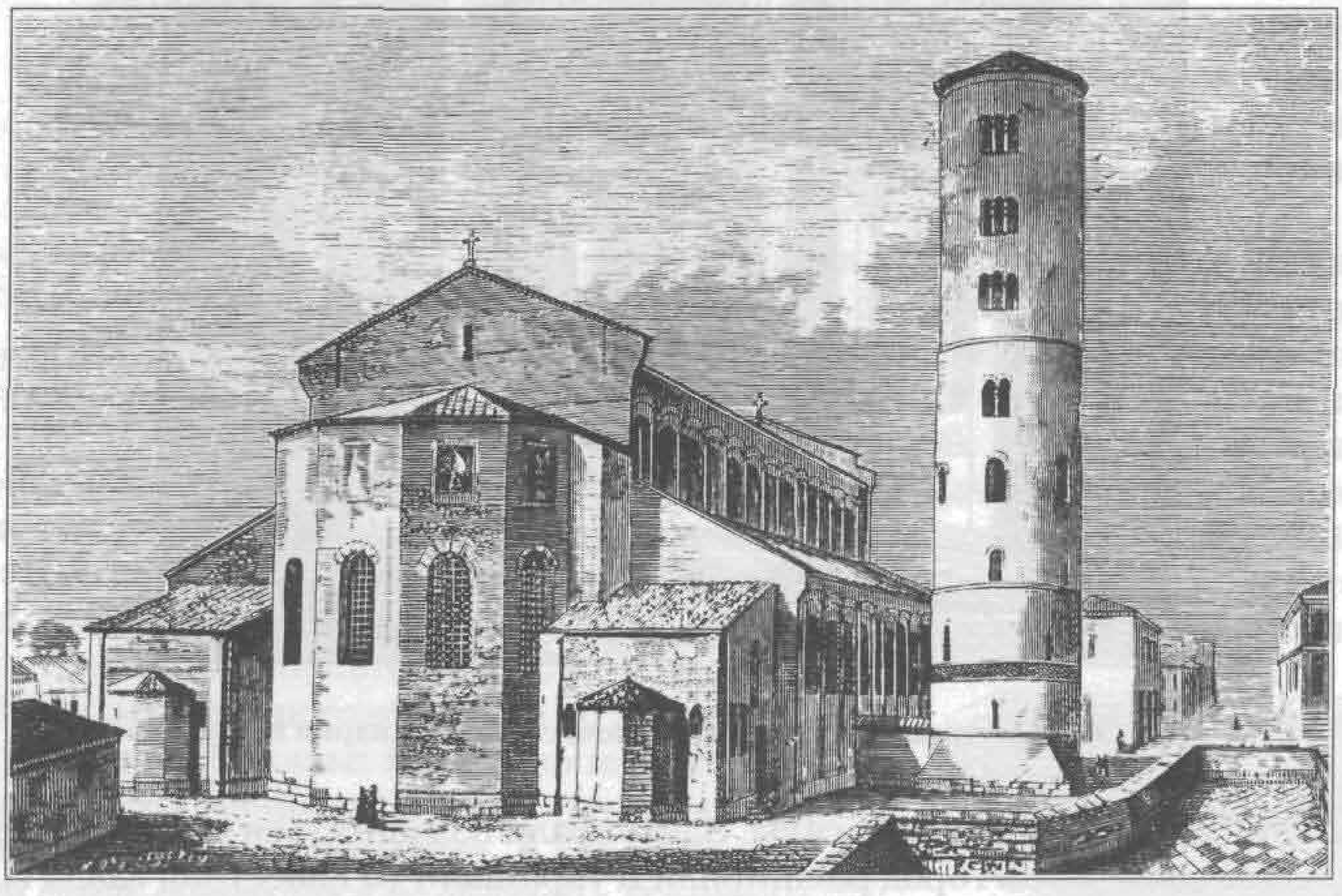


Рис. 243. Церковь св. Аполлинария в Равенне

Первые круглые храмы удивительно походили на круглые языческие постройки. Некоторые детали, например орнаменты из виноградных листьев на своде церкви св. Констанции, напоминают орнаменты храма Бахуса. Круглые церкви использовали как баптистерии или надгробные памятники. Круглая форма баптистерия (рис. 262) позволяла расположить бассейн в центре зала под самым светом. Купальни римских терм вообще служили образцом церковных построек (рис. 239). Некоторые из баптистериев не круглы, а срезаны по сторонам и имеют многоугольную форму.

Из надгробных памятников сохранилась оригинальная гробница Теодориха в Равенне с облицованными стенами и колоссальным куполом, сделанным из одного куска камня. Восьмиугольное подножие часовни в настоящее

время испорчено пристройкой лестниц с металлическими перилами (рис. 244).

Дальнейшее развитие архитектуры привело к совмещению круглой формы с квадратной. Баптистерии и церкви нередко перестраивали из каких-либо зданий языческого времени; их формы разнообразили, пристраивая притвор то сбоку, то прямо, то в форме креста, то восьмиугольника, то параллелограмма, то квадрата. Интересная постройка этого времени — равеннская церковь св. Виталия, представляющая собой переходное звено к чисто византийскому искусству, к храму св. Софии.

* * *

Первоначальным убежищем первых христиан служили римские катакомбы — узкие подземные ходы, происхождение которых точно установить невозможно. Предположительно это были каменоломни, где добывали строительный материал для многочисленных построек Рима. Позднее была высказана мысль о том, что это кладбище. Расширяясь все больше и больше, катакомбы превратились в сеть коридоров и залов протяженностью в восемьсот шестьдесят километров. Гробницы в этих коридорах можно считать на миллионы.

Когда наступила пора гонений и христиане уже не могли открыто совершать свои богослужения, их приютили катакомбы. Первые христиане ча-



Рис. 244. Гробница Теодориха в Равенне



Рис. 245. Лампа древнехристианской эпохи в виде корабля — ковчега спасения

ще всего были рабами, которые проводили весь день на работах и собирались на богослужения ночью. Поэтому всенощные, заутрени и ранние обедни никогда не мешали их труду. К примеру, в центре Рима был расположен дом, хозяин которого исповедовал христианство. Подземный ход из дома вел в катакомбы. Под видом клиентов и друзей христиане собирались в доме этого римлянина, а затем спускались в пещеры. Престолом служил саркофаг с телом какого-нибудь мученика, убиенного в цирке, или епископа, признанного святым.

Переход от чудесной южной ночи с блестящими, ярко освещенными дворцами в мрачные, полутемные катакомбы, откуда слышалось пение, придавал богослужению особенную притягательность и таинственность. После травли и зверских убийств в Колизее прах сотен мучеников сносили сюда и ставили в специальные ниши. Дело в том, что сожжение тела христианами не приветствовалось, а похоронить умершего в земле и поставить над могилой христианские эмблемы значило выдать себя и своих родственников. В большинстве случаев христиан хоронили возле гроба какого-либо мученика, неподалеку от места служения и трапезы (рис. 247). Иногда наверху, над алта-

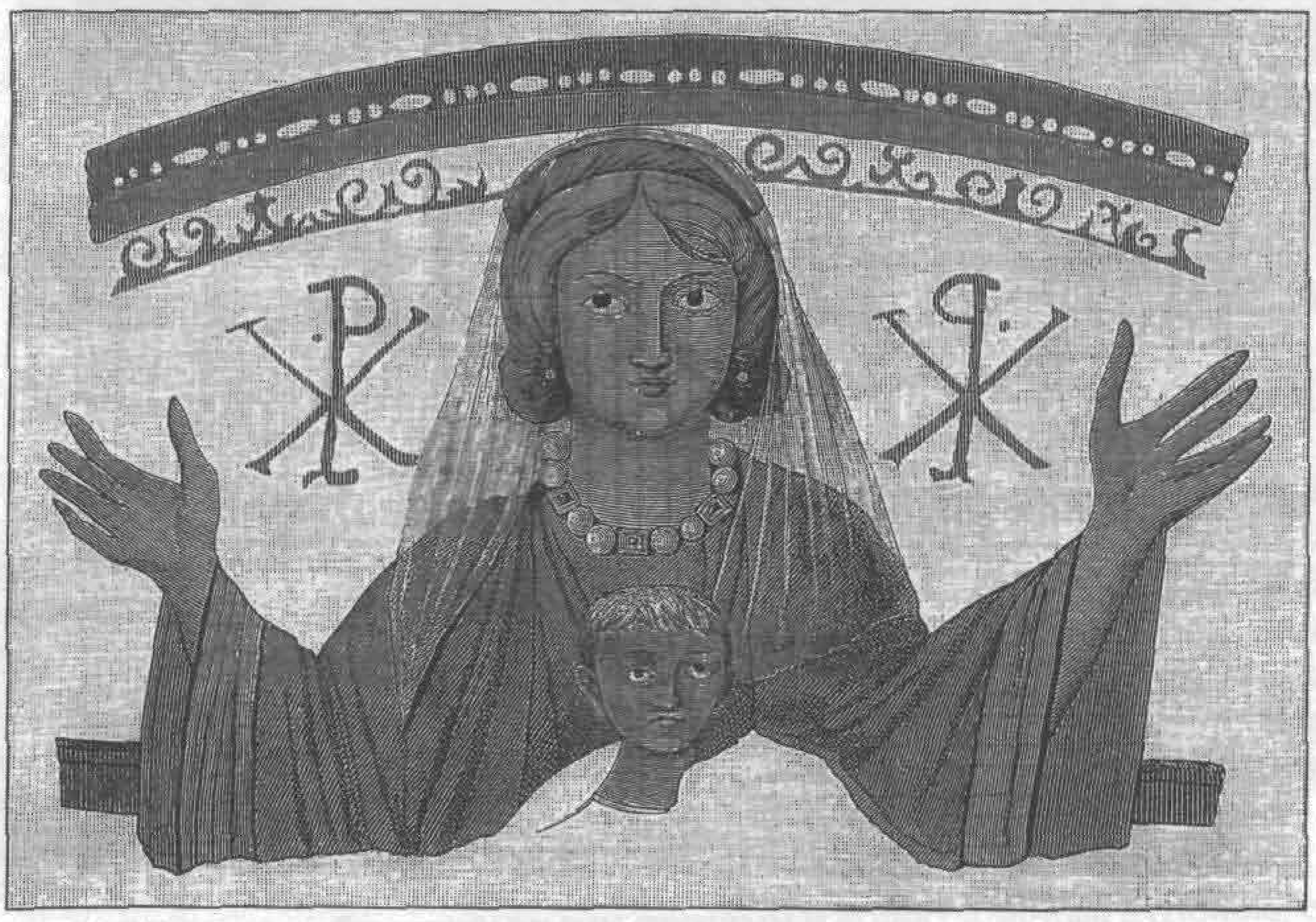


Рис. 246. Богоматерь с Младенцем. *Одна из фресок в катакомбах Рима*



Рис. 247. Могильщик Диоген.
По изображению покойного над его могилой в катакомбах

рем, устраивали отверстие для света, и тогда потолок уходил наверх уступами. Нередко над криптой (подземельем с часовней), которая пользовалась особенным уважением, впоследствии, после прекращения гонений, воздвигали настоящую церковь.

* * *

Первые времена христианства отличались удивительной чистотой религиозных представлений. Было строжайше воспрещено воссоздавать облик Иисуса в каком-либо виде — живописном или скульптурном. Апостолы-евреи на каждое скульптурное произведение смотрели как на кумир и позволяли изображать только крест.

Установить, когда появились первые иконы (рис. 246), чрезвычайно трудно. С уверенностью можно сказать одно: у древних последователей Христа не могло быть изображения их Божественного Учителя. Живопись была совершенно чужда иудеям и запрещена их религией. Допуская архитектурные сооружения, иудеи отворачивались от живописи и скульптуры, видя в них проявление язычества.

Предания говорят о разных изображениях, снятых с Христа при его жизни, но едва ли это можно считать правдой. Св. Ириней прямо настаивал, что изображения Спасителя не существует. Блаженный Августин указывает, что все изображения Христа не похожи друг на друга.

Некоторые из христианских писателей с жаром описывали недостатки облика Спасителя. Один из них восклицал: «Если Христос не прекрасен, если лик его отталкивает от себя, именно в нем-то я и узнаю моего Господа!». Другой говорил: «Оттого и велико таинство искупления, что Спаситель принял самый уничиженный вид, показав этим, что плоть ничто перед духом». Третий утверждал, что наружная красота Христа могла бы только отвлечь внимание учеников.



Рис. 248. Добрый пастырь.
По изображению в катакомбах св. Агнесы

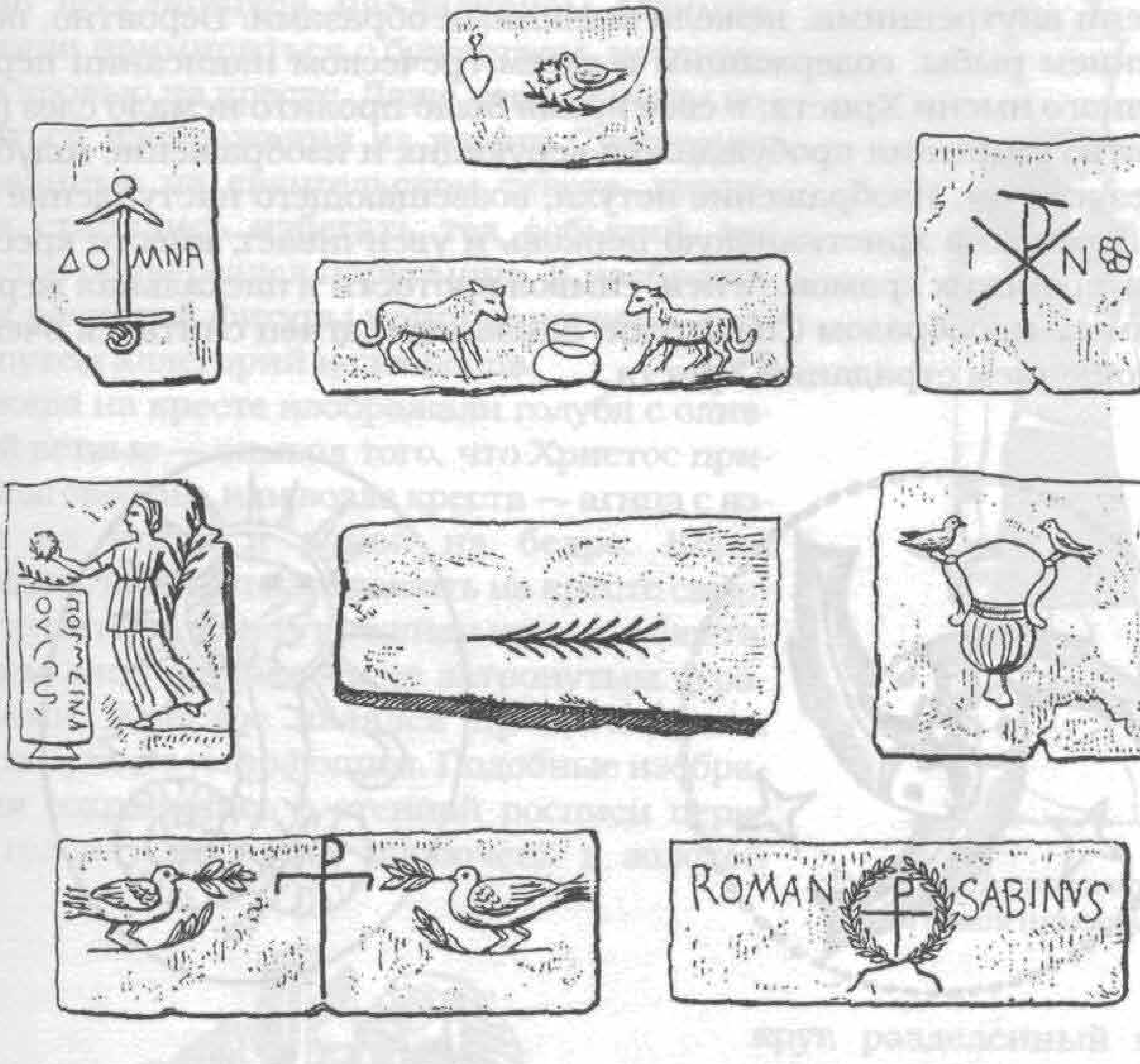


Рис. 249. Раннехристианская символика II – III вв.
Устойчивым символом становится голубь, пальмовая ветвь и монограмма Христа.
В то же время сохраняется римская символика — Ника, триумфальные венки и пр.

Такие мнения встречали не менее горячий отпор среди богословов, которые считали, что Христос был прекрасен и что великий дух не мог обитать в недостойном теле. Блаженный Августин говорил, что Иисус был равно прекрасен и в земной жизни, и на кресте, и в гробу. Иоанн Златоуст утверждал, что Христос был прекраснейшим из людей на земле.

Первые изображения Спасителя — это статуэтки из металла или драгоценного камня. Они не сохранились до нашего времени, но достоверно известно, что такие произведения существовали. В божнице Александра Севера наряду со статуями Юпитера и Венеры находились и статуи Христа и Моисея, перед которыми император ежедневно совершал обряды. Истинные христиане к такому пантеону относились с отвращением.

Символика христианства иногда бывала довольно тонкой (рис. 249). Например, некоторые изображения дверей, которые встречаются на саркофагах и стенах, знаменуют собой Спасителя, ибо Он сказал: «Я есмь дверь, кто войдет за Мной, тот спасется». На одном изображении под дверью стоит агнец с крестом, а рядом надпись: «Ego sum ostium et orile orum» («Я — дверь и овчарня овец»).

Христиане первых веков использовали сухую аллегорию и не имели хороших пластических изображений. Христианское чувство питалось в большей степени внутренними, нежели внешними образами. Вероятно, перед изображением рыбы, содержащим в своем греческом написании первые буквы полного имени Христа, в свое время было пролито немало слез (рис. 250). Чувство умиления пробуждало в верующих и изображение голубя — «птицы без желчи». Изображение петуха, возвещающего наступление света, тоже перешло в христианскую церковь и увенчивает, вместо крестов, шпили лютеранских храмов. Агнец, символ кротости и пасхальная жертва, был любимым прообразом Спасителя. Закланный агнец считался очевидным воплощением страданий Христа.

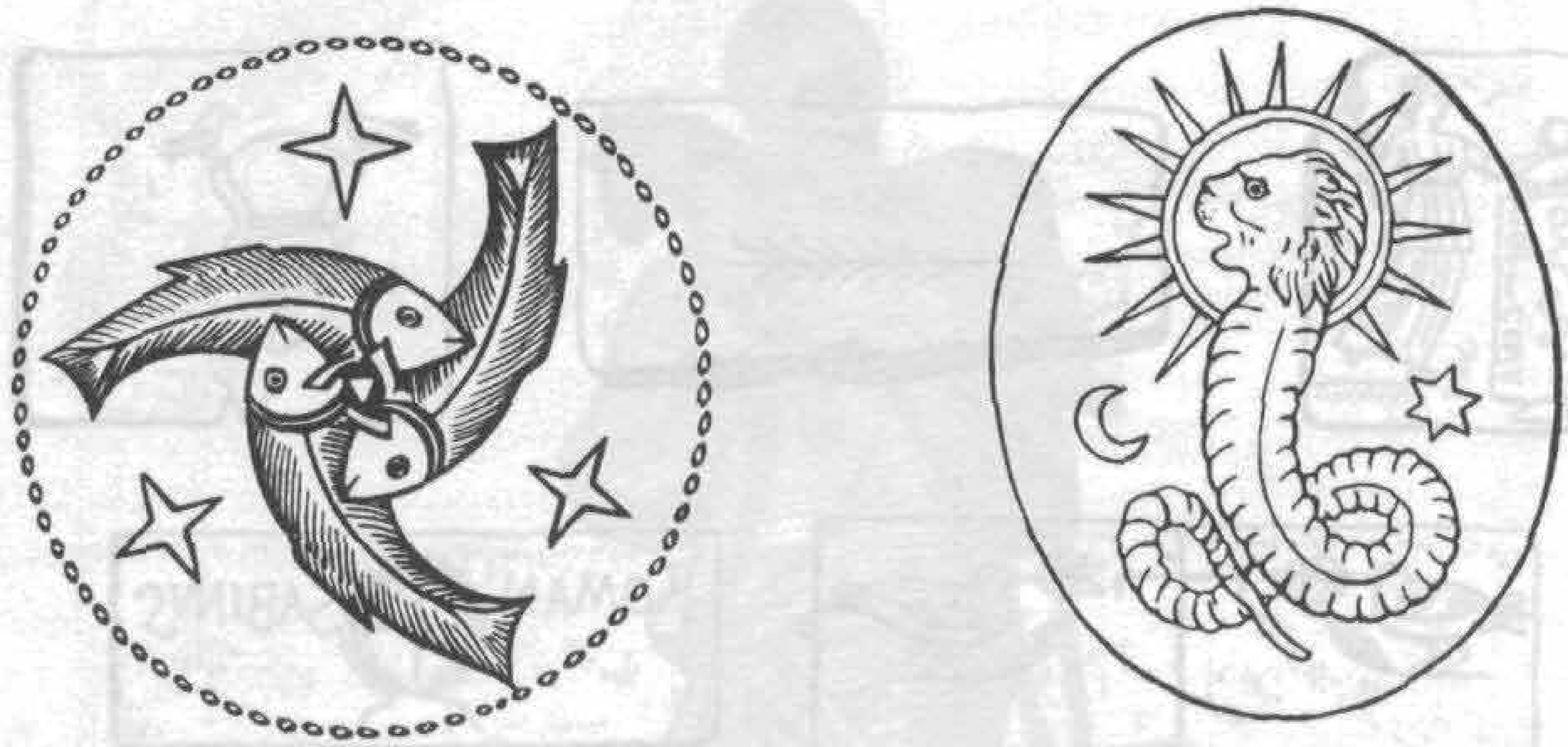


Рис. 250. Раннехристианские символы I в. до н. э.

Долгое время у христиан отсутствовало само изображение креста. Совершая крестное знамение, христиане напоминали этим действием о своем Искупителе и не нуждались в наглядном изображении страшного орудия Его страданий. Образ креста в то время соответствовал современным ассоциациям с виселицей. Это было самое позорное орудие казни, которое применяли только к рабам и презренным преступникам. Первые христиане избегали пользоваться даже схематическим изображением креста.

* * *

Изображения креста у римлян, иудеев и греков редко совпадали с его современными очертаниями. Древний крест почти всегда походил на букву Т («тау» в греческом алфавите). Такую форму, в сущности, и имело орудие пытки, на котором был распят Мессия. Когда стали появляться металлические кресты, осыпанные драгоценными камнями, то на них долгое время не изображали фигуру распятого Христа (рис. 253).

Римляне смотрели на христиан с нескрываемым презрением именно потому, что само основание новой религии казалось им совершенно несообразным. Они убеждали христиан не боготворить того, кто не мог спасти себя сам и принял позорную смерть. Им казалось, что христиане поклоня-

ются «распятому преступнику». Конечно, греки, боготворившие Зевса, Афродиту и Феба, вечно веселящихся на лазурном Олимпе, не могли примириться с божеством, истекающим кровью на кресте. Даже когда начали появляться изображения из жизни Спасителя, основанные на евангельском тексте, художники старались избегать тех событий, где Христос подвергался поруганию. К изображениям распятой фигуры пришли нескоро, долгим путем аллегорий и символов.

Иногда на кресте изображали голубя с оливковой ветвью — символ того, что Христос принес благовестие, или возле креста — агнца с язвами на ногах и раной на бедре. Когда решились наконец изображать на кресте самого Искупителя, то и тут решили начать с бюста, причем лицо оставалось не затронутым страданиями. Христос являлся просветленным смертью, но не умирающим. Подобные изображения сохранились в стенной росписи церквей: голова Спасителя заключена в золотой круг, разделенный крестом, сам лик находится в середине креста, а крест осеняет изображение. Это и есть примитивная форма распятия.



Рис. 251. Древнеегипетский бог Гор со священными атрибутами

Когда в VI в. художники решились изобразить распятого Спасителя, они одели на него длинную тунику и прикрепили к кресту, имеющему вид буквы Т. Каждая нога Христа была прибита гвоздем отдельно; под ногами упор — дощечка или ступенька, поддерживающая тело. Лик Христа и тут был спокоен и светел.

Древние художники изображали крест меньшего размера, чем теперь. По обычаю, преступник сам нес на себе орудие казни, следовательно,



Рис. 252. Святой Георгий, поражающий «дракона». *Христианский святой изображен в виде египетского бога Гора с головой сокола*

оно не могло быть большим. Чтобы тело не свалилось, к кресту приделывали поперечину, на которую опирался казненный. Именно такой была форма креста в Риме. На это указывает латинское выражение «sedere in cruce» — «сидеть на кресте», и греческое высказывание с тем же смыслом. Руки осужденного, по всей вероятности, не только прибивали гвоздями, но и привязывали веревками. Преступника распинали, положив крест на землю, а потом поднимали, вкладывая основание креста в заранее приготовленную яму. Снимали тело таким же образом, только в обратном порядке.

Хотя крест имел форму буквы «Т», доска с надписью, прибитая над головой преступника, приближала его очертания к привычной нам форме.



Рис. 253. Раннехристианский крест

Тело Христа было распято на кресте обнаженным, но древние художники прикрыли его длинной туникой. Иногда увлечения иконописцев превращали тунику в длинный византийский хитон с великолепным поясом и шитьем по подолу. К хитону прибавляли царскую корону и шитые сандалии. Когда появились первые изображения обнаженного Иисуса с одной лишь набедренной повязкой, чувства многих христиан были возмущены. Епископ Григорий Турский, увидев такое распятие в Нарбонне, назвал его непристойным.

Избегая изображения страданий, художники придавали Спасителю торжествующий вид: гвозди не пронзают тело, а только намечены, как атрибуты казни; вокруг головы блистает нимб — золотое сияние, целиком заимствованное из классического искусства: у всех народов сияние является символом божественности или происхождения от божества. В Египте, Индии, Персии, Китае, Японии,— везде божества окружены нимбами и ореолами.

На бюстах эпохи Александра Македонского видны металлические лучи, окружавшие головы божества даже в скульптурных работах. Юлий Цезарь носил венец с золотыми лучами, приравнивая этим себя к божеству. На монетах головы императоров нередко окружены нимбами. Богов и богинь в живописных изображениях также редко изображали без нимба.

Отвергая все языческое, христиане первых веков отвергали и нимб. Прошло много времени, прежде чем изображения Спасителя и Богородицы стало осенять золотое сияние.

* * *

Реализм первых художников-христиан был невольным. Они были ближе нас к эпохе Христа и потому с большей правдивостью могли изобразить подробности окружающей обстановки. К таким подробностям принадлежит крест в виде буквы «Т». Однако долгое время художников заботила совсем не историческая правда. Для них было важно выразить представление о Христе как о божественном учителе, поправшем смерть и призвавшем человечество к новой жизни. Поэтому первые христиане Рима, изображая Иисуса в виде пастыря, рисовали молодого римского пастуха в короткой тунике, не доходящей до колен и наброшенной на одно плечо. У него нет бороды, ноги обнажены, на голове маленькая дорожная шляпа, на плечах — *найденная овечка, у пояса — кувшин с молоком* (рис. 248).



Рис. 254. Давид-пастух.
Миниатюра из греческой псалтири



Рис. 255. Лампа первых веков христианства

Нередко языческие мифы оживали в христианских сюжетах. Одна из излюбленных сцен античной живописи — Орфей, укрощающий музыкой диких зверей,— была перенесена в христианские катакомбы, а место Орфея занял добрый пастырь.

По преданию, Орфей создал мистерии и был сыном Аполлона. При звуках его пения хищные звери выходили из берлог, рыбы выскакивали из воды, птицы слетались отовсюду, деревья преклоняли ветви, бури утихали. К эпохе христианства языческий мир утратил веру в древних богов. Гораций говорил, что миф об Орфее — аллегория, а он сам — проповедник божественного закона, укротивший дикие нравы. Тут уже чувствуется параллель, и взгляд на Орфея, как на божественного посланца, мог быть перенесен последователями христианства на Христа.

На всех изображениях Христос прекрасен. Он изображен стройным юношей, входящим в пору мужества, и похож на Аполлона, так как юность являлась одним из качеств, воплощаемых этим божеством. Мало-помалу римское лицо и одежда в облике Спасителя начали уступать место восточному типу, у него появились борода и длинные волосы. Запад создал образ Христа менее смуглым, более северным по типу. Постепенно он превратился в тот знакомый нам образ, который, видоизменяясь в соответствии с на-

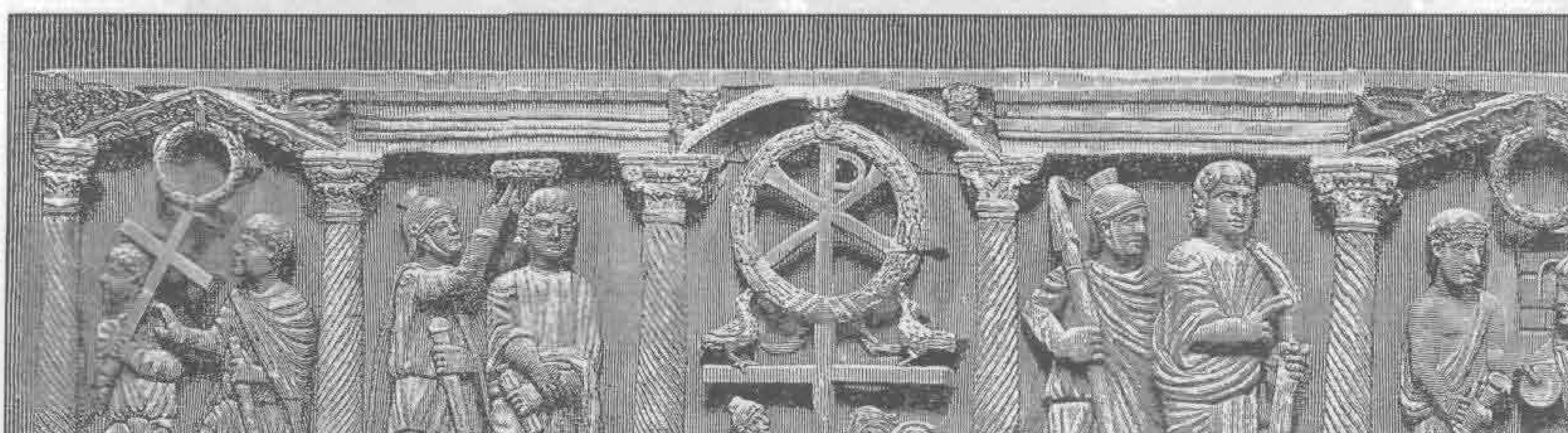


Рис. 256. Изображение Страстей Господних.
Рельефы IV века на мраморном саркофаге в римских катакомбах

ционально-культурными вкусами верующих, все же остается сходным в общих чертах. Тем не менее у каждого народа Христос выглядит по-своему. У армян — он армянин; наши северные народы, обращенные в христианство, изображают его в дохе и валенках и не представляют блаженного пребывания на небесах без теплой самоедской одежды.

* * *

Композиция скульптурных барельефов, которыми украшены саркофаги Римской империи, изменилась ко времени ее падения. Всю полосу барельефа стали делить небольшими колоннами на окошки, в каждом из которых помещали отдельный сюжет. Это были две, иногда три фигуры, которые упирались головами в арку окошка, а концами ног касались карнизов. Такая отделка нравилась первым христианам. На саркофагах изображали Адама и Еву в момент искушения, шествие Христа в Иерусалим, Иисуса Христа, сидящего на троне, рядом с подпирающим небеса Атлантом, Авраама, приносящего Иакова в жертву, и т. д.

В первую очередь художники заботились о соблюдении симметрии. В сцене райского искушения центр композиции занимало дерево, обвитое снизу змием, а прародители, ростом как раз с это дерево, картинно стояли по бокам, подогнув симметрично одну из ног и склонившись в разные стороны; справа и слева от Даниила изображали двух львов и т. п. Ни один тип не был индивидуален, все лица походили друг на друга, но общее впечатление движения было передано прекрасно.

Из статуй этого периода выделяется известная бронзовая статуя Петра, стоящая в соборе апостола Петра. Эта статуя служит предметом поклонения со стороны католиков, и большой палец ее правой ноги совершенно стерся от их лобзаний. Сидящая фигура с ключом в руке и благословляющая сложенными пальцами другой руки, предстает воплощением благородства и даже сенаторской важности, чему способствует в том числе и римская одежда (рис. 257).



Рис. 257. Статуя св. Петра
Собор св. Петра. Рим

Стены катакомб с первых лет христианства стали покрывать символическими фресками. Со временем эти фрески превратились в сцены из жизни христиан, причем сами рисунки по исполнению мало чем отличались от поздних римских фресок. В VI в. во фресках

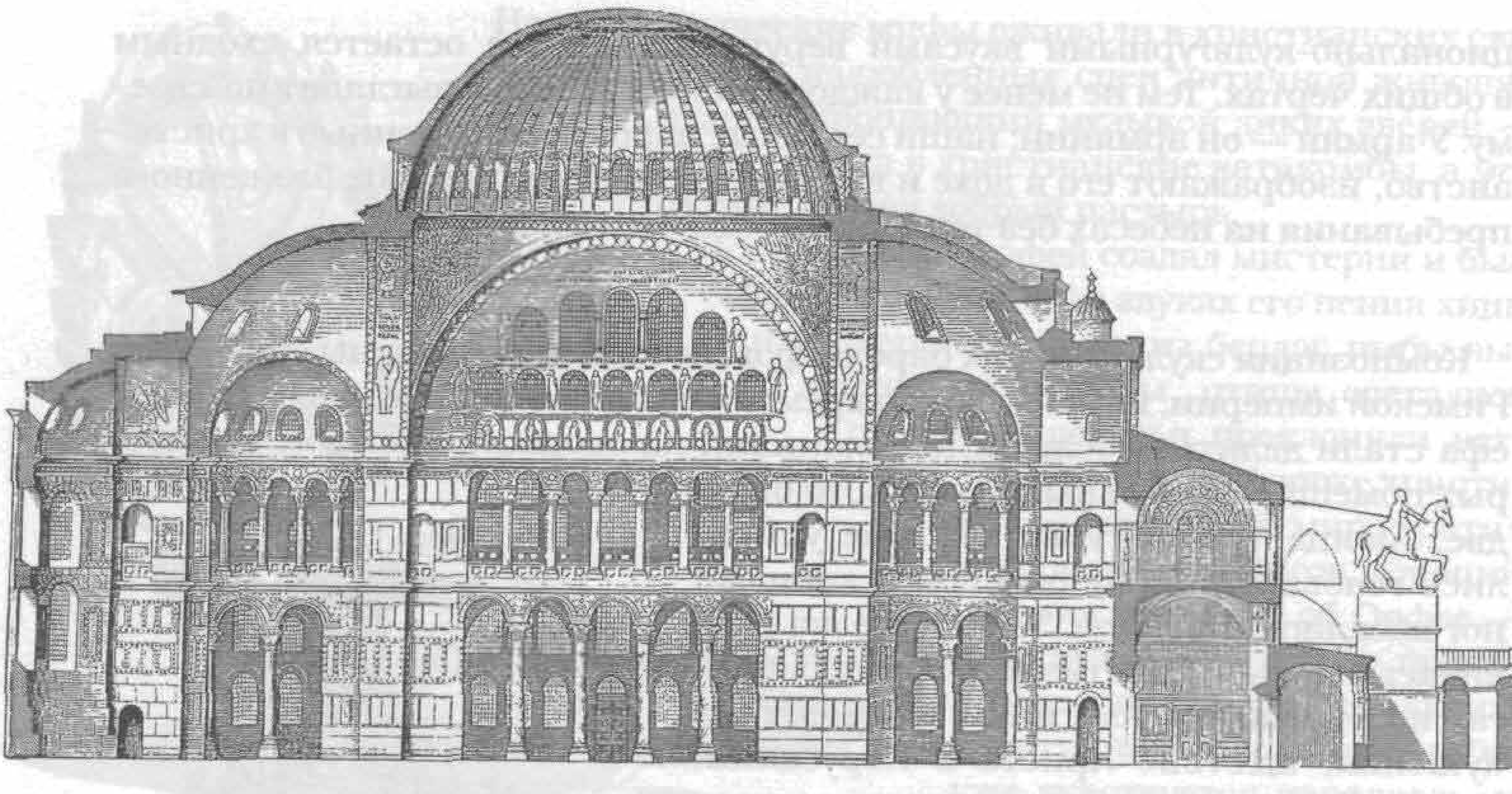


Рис. 258. Храм св. Софии в Константинополе. *Вид в разрезе*

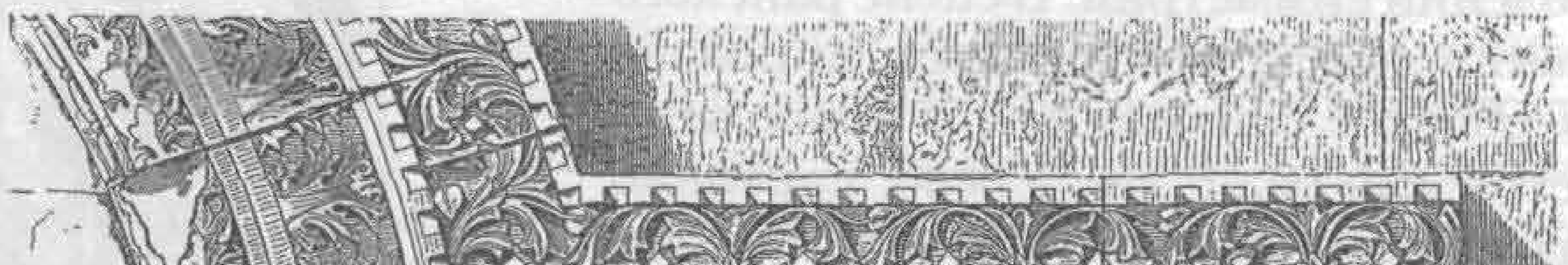


Рис. 259. Орнамент на Золотых воротах в Иерусалиме

стали появляться новые элементы. Символику сменили изображения святых. Непрочная живопись фресок со временем уступила место мозаике. Мозаичной работой гораздо труднее передать тонкость и нежность лица, к тому же она пригодна только для больших произведений, но художников привлекала в ней долговечность.

* * *

Полного расцвета древнехристианское искусство достигло в Византии. Здесь было меньше базилик, и круглая церковь стала преобладать над остальными типами. Роскошная отделка деталей в первых базиликах, стремление к блеску проявились на Востоке еще во времена Константина. Византийцы с особенной любовью возводили купол, которым венчали главный наос, группируя около него купола соседних, меньших наосов.

Вершиной византийского искусства является знаменитый Софийский собор в Стамбуле (рис. 258). Собор создан двумя архитекторами: Анфимием из Траллеса и Исидором из Милета. Здание было выстроено по повелению императора, которому явились во сне размеры и план будущего строения. Возведение собора продолжалось шесть лет, на нем постоянно работали десять тысяч рабочих. Затраты на постройку были огромными. Через двадцать лет после открытия храма землетрясение повредило ку-



Рис. 260. Типичная церковная постройка в Сирии. *Турманин*

пол, и тогда его заменили новым, укрепив контрфорсами. Впоследствии храм св. Софии был превращен в мечеть, но он до сих пор производит поразительное впечатление.

«Едва вы перешагнете через порог притвора,— писал один путешественник,— вас обоймет со всех сторон именно это мягкое, спокойное сияние. Свет нисходит сверху и гармоничной волной скатывается вниз, по карнизам, колоннам и капителям. В свете этом есть что-то матовое, неуловимое, и это «что-то» — первое впечатление вступающего в собор.

Направо и налево — двухъярусные ряды колонн. Они не кажутся ни слишком высокими, ни низкими. Их арки дышат благородством римской классической эпохи: они не ломаются в дерзкую стрельчатую линию, а правильным, равномерным полукругом связывают воздушными звеньями колоннады, которые взлетают наверх и там переходят в купол, производящий несравненное впечатление из-за своих ясных очертаний и непонятной двойственности.

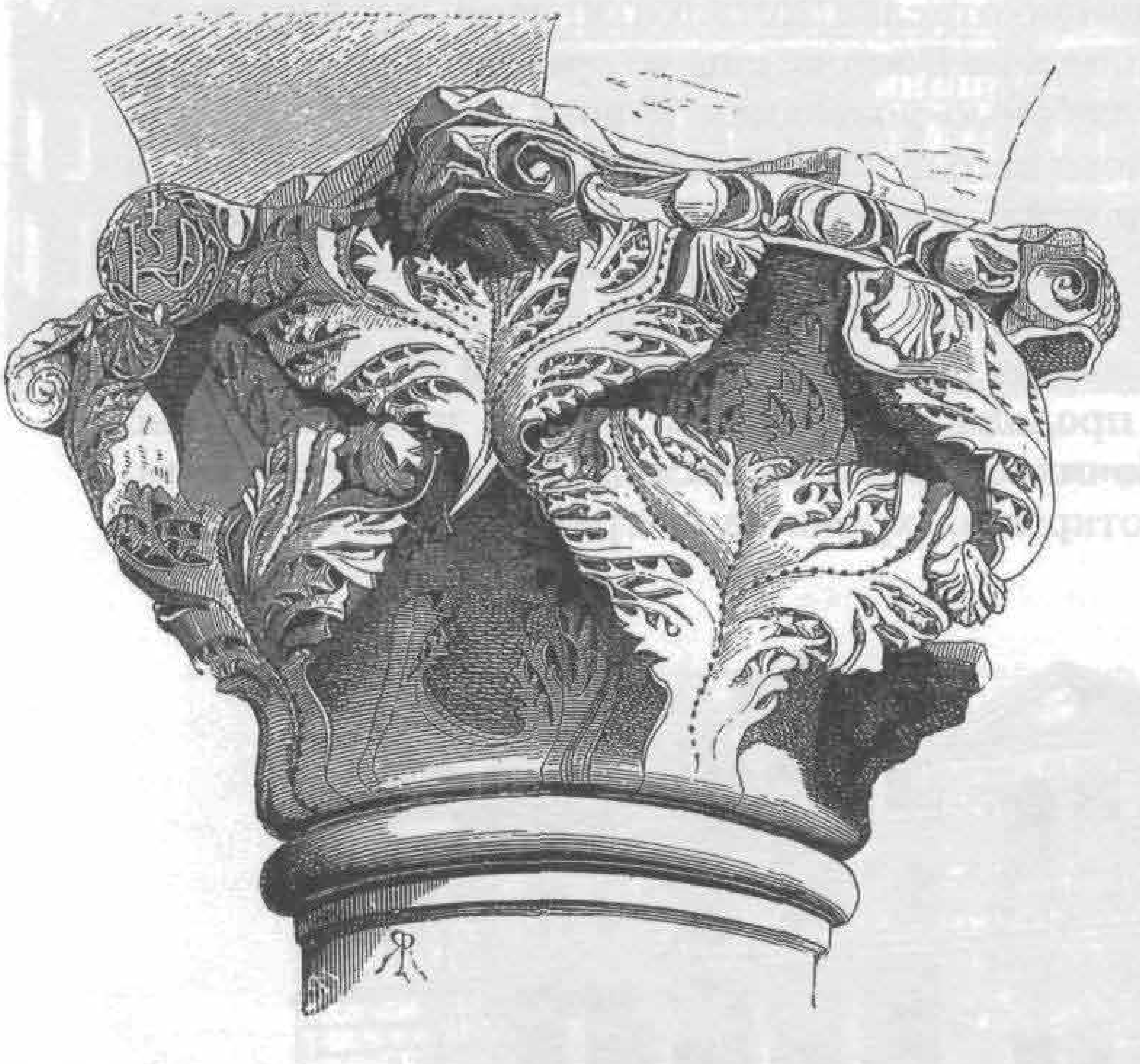


Рис. 261. Капитель колонны из базилики Геркулеса. *Равенна*

Он влечет вас к своей беспредельной высоте, и в то же время вы чувствуете, что этот свод близок, что он тут, над вами. Это не стремление в бесконечную высь готической башни. Нет, здесь небо, кажется, находится в самом храме, а сам храм — какое-то преддверие небесного чертога. Как только глаз перестает останавливаться на ближайших подробностях, гармония общего охватывает вас. Вы увле- чены пространством, но не строением; вы охвачены чем-то светлым, воздушным, прозрачным, спокойным, искрящимся, стремящимся вверх и там наверху заканчивающимся куполом, который мягко круглится и разрешает всю грандиозную задачу общего тихой, ласковой, спокойной линией».

Это дом молитвы, это храм Бога помимо всяких церквей и вероисповеданий. Вопрос о том, чем должен быть храм, разрешен здесь, и полторы тысячи лет, прошедшие со времени его постройки, ни на шаг не подвинули искусство в разрешении этого вопроса.

Понятно, какие чувства загорелись в груди послов киевского князя Владимира — полунорвежцев, полуварваров — при входе в Софию.

Чтобы успешнее вести постройку храма, Юстиниан наложил на свою страну подати. Солея и амвон — целый годовой доход с Египта. Амвон в виде огромной трибуны стоял посередине храма, осененный куполом, и весь сверкал золотом, мрамором и драгоценными камнями. Престол сиял эмалью и целой радугой бесценных украшений. Юстиниана можно обвинять в чем угодно, но именно он — величайший строитель Византии.

Византийские легенды гласят, что план храма был показан Юстиниану во сне ангелом. Другой ангел указывал императору, где и как найти средства на постройку. Третий — исправлял и дополнял уже начатое сооружение. Эта легенда не умаляет талант византийских зодчих, которые сумели воплотить в реальную действительность «сны» Юстиниана. Когда 27 декабря 537 года император подъехал ко входу в храм на своей великолепной квадриге и, войдя, увидел его во всем блеске, он имел полное право воскликнуть: «Соломон, я победил тебя!» Летописи искусства, в свою очередь, должны занести в свои хартии на почетное место имя императора, который видел сны такой поразительной красоты. Хотя София — храм и христианский, но он плоть от плоти языческих храмов. Многие его части были привезены прямо из капищ.

Некая почтенная вдова Марция прислала Юстиниану восемь великолепных порфировых колонн из баальбекского храма Солнца. Претор Константин с той же целью ограбил эфесские храмы. В Софии есть колонны из Афин, Трои, с Кикладских островов. Словом, император брал всюду, откуда можно было взять, особенно если при этом разрушались храмы ненавистного ему язычества.

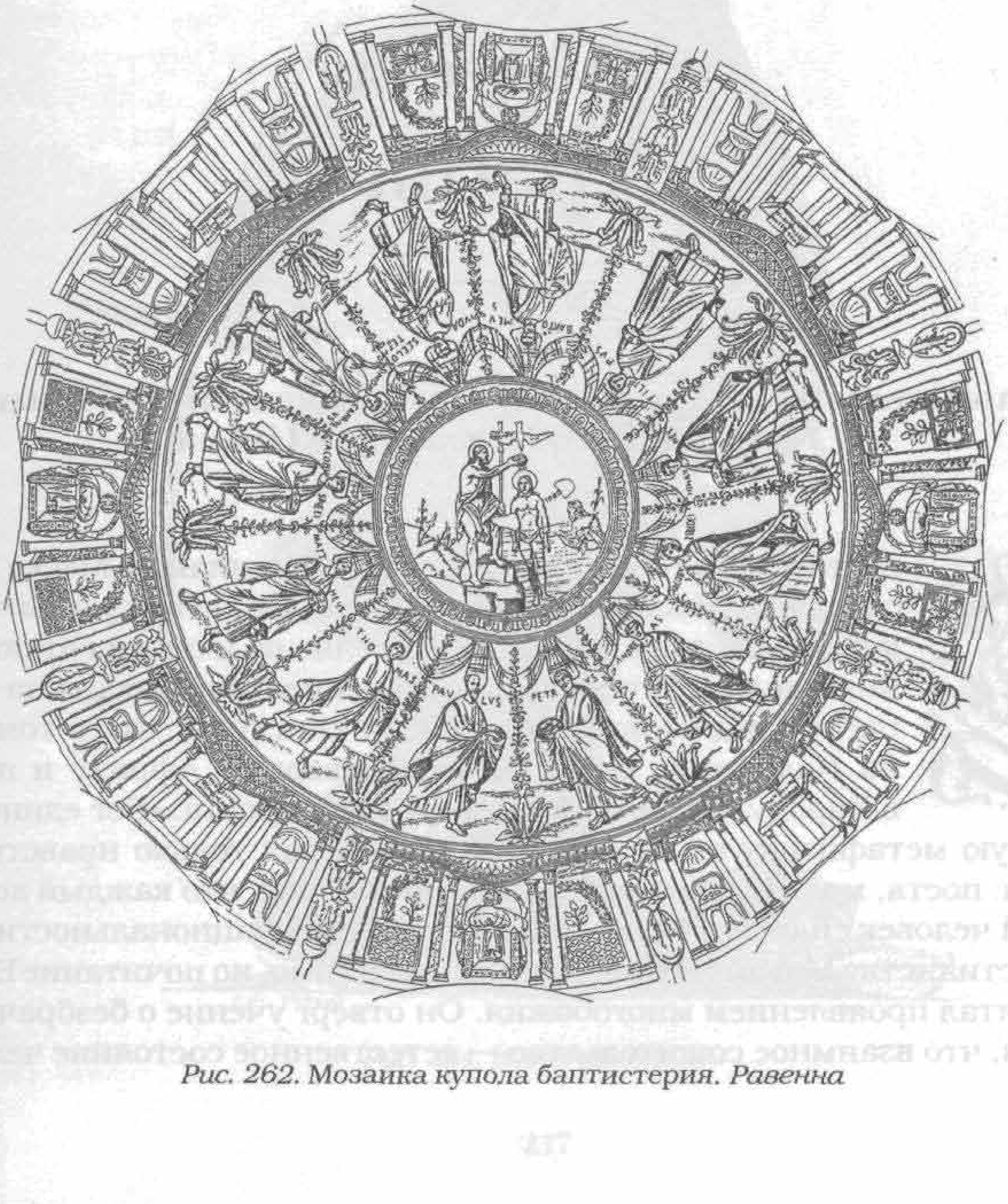


Рис. 262. Мозаика купола баптистерия. Равенна

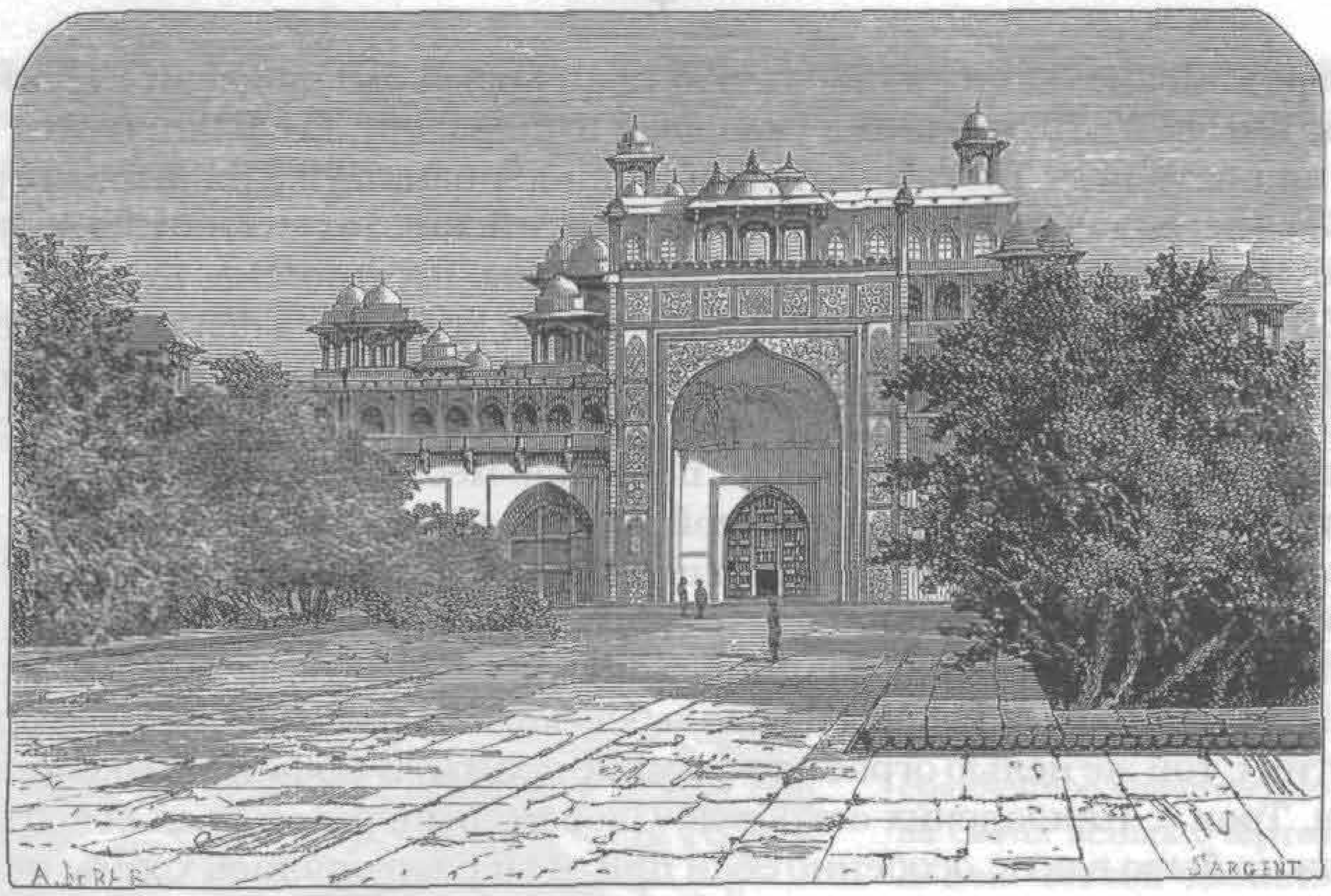


Рис. 263. Мавзолей Акбара в Секундре

ГЛАВА ШЕСТАЯ
Арабы

Магометанство.— Арабский стиль.— Мавританский стиль.— Магометанское искусство в Индии

Спустя четыре года после смерти Юстиниана в Мекке родился человек, оказавший огромное влияние на судьбы человечества. Он дал арабам новую религию и отучил от поклонения идолам. Его вероучение распространилось и на земли, где традиционно исповедовали христианство, в том числе на Палестину, охватило всю Северную Африку и пришло в Европу. Теология Магомета была проста: «Бог един». В отвлеченную метафизику он не вдавался и требовал только нравственной чистоты: поста, молитвы и милосердия. Он говорил, что каждый добродетельный человек спасется без различия религии и национальности.

К христианству Магомет отнесся вполне терпимо, но почитание Богоматери считал проявлением многобожия. Он отверг учение о безбрачии, утверждая, что взаимное сожительство — естественное состояние человека.

Аскетизму, получившему распространение на Западе, он противопоставил многоженство, обещая его правоверным не только в здешнем мире, но и в загробном.

Христианство было почти вытеснено из святых для него мест: из Палестины, Малой Азии и Египта. В Палестине зародилось христианское учение; в Малой Азии были основаны первые церкви; из египетской Александрии вышло учение о Троице. Успешному распространению магометанской веры способствовала и вражда между христианскими иерархами. Схоластические споры между теологами вели к возникновению противоборствующих ересей, вроде монофизитов и евтихиан, несториан и ариан. Все это стало благоприятной почвой для появления нового пророка и могущественного завоевателя.



Рис. 264. Восточный шлем



Рис. 265. Персиянки в национальных костюмах

Во главе армии в тридцать тысяч человек Магомет пошел на Дамаск, но смерть помешала ему завершить начатое. Его дело было продолжено преемниками, и в 638 г. великий город Александрия был уже в руках магометанского генерала Амру. Арабы двинулись на запад, заняли Триполи и вскоре расширили свои владения вплоть до побережья Атлантического океана. Через двенадцать лет после смерти Магомета в Сирии, Персии

и Северной Африке вместо сорока тысяч христианских церквей появилось полторы тысячи мечетей (рис. 267). Взят был и Дамаск.

Для формального вступления в Иерусалим знаменитый халиф Омар приехал из Медины на рыжем верблюде с мешком фиников, пшеницы и мехом для воды. Во время торжественного въезда арабов в центр христианства Омар ехал рядом с патриархом. Захватив малоазийские и африканские порты, арабы получили выход к морю. Вскоре под их власть перешли Кипр и Родос. Военные успехи арабов увенчало окончательное завоевание Персии.

Поначалу арабы уничтожили немало ценностей материальной культуры, сожгли Александрийскую библиотеку*. Но вскоре их взгляд на науку и искусство изменился. Завоевывая народы, они заимствовали и их культуру. Согласно арабской мудрости, «чернила ученого столь же почтенны, как и кровь праведника. Рай принимает и писателей, и воинов. На четырех основах держится мир: на науке ученого, на справедливости властителя, на молитвах доброго и на храбрости мужественного».

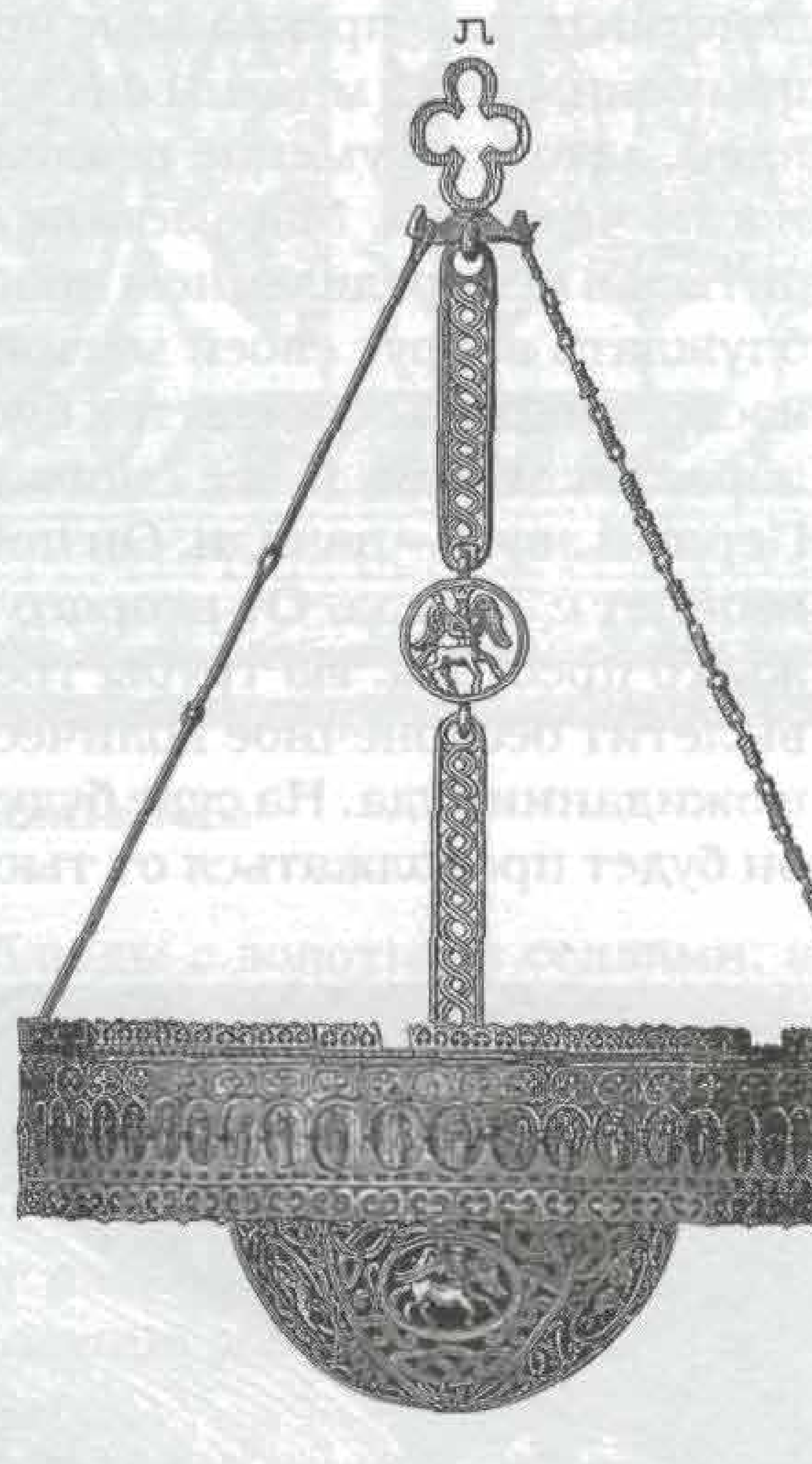


Рис. 266. Восточная лампа

Высшие государственные должности в арабском мире стали занимать только об*разованные люди. При дворе* Альмансора были собраны философы самых разнород*ных религиозных представлений и взгля*дов: астрономы, математики, литераторы *и доктора. Аль-Рашид издал закон, по ко*торому ни одна мечеть не могла быть построена без школы при ней. Всюду начали собирать драгоценные рукописи, организовывать библиотеки.

Вся торговля на Востоке перешла в руки арабов. Размеры податей с населения были снижены, и поборы византийского императора сменились легкой данью. Веротерпимость арабов также положительно влияла на завоеванное ими население. Все тяготы пали на церковных иерархов, рядовые верующие их не почувствовали. Христиане имели возможность свободно отправлять свои религиозные службы. Если арабы узнавали, что христиане имели по договору право на церковь, переделанную в мечеть, они возвращали церковь христианам.

* На самом деле уничтожение величайшего хранилища древних рукописей на совести *совершенно другого исторического персонажа. Это император Феодосий I «Великий»* (ок. 346—395 гг., рим. имп. с 379 г.), который в порядке последовательной борьбы с язычеством не только отменил в 394 году Олимпийские игры, но и разрушил множество храмов, в том числе — сжег знаменитую Александрийскую библиотеку.

Народы, завоеванные арабами, быстро усваивали арабский язык. Этому способствовало и многоженство: обширные семьи, появившиеся в Северной Африке и Малой Азии, где насчитывалось до 200 сыновей от одного отца, значительно ускоряли процесс ассимиляции. Дети местных женщин учились у своих отцов арабскому языку, и один из халифов даже запретил использование греческого языка, считая арабский достаточно популярным.

Завоевательные войны дали мощный толчок к развитию арабских народов. Война заставляет народы жить лихорадочнее, быстрее проходить фазисы своего становления, а мысль — работать энергичнее. Это стимулировало не только экономическое развитие, но и расцвет искусства.

Коран привлекал к себе сердца людей как книга мудрости, содержащая действительно прекрасные нравственные поучения и житейские правила, применимые ко многим ситуациям. У Магомета нет глубины философских идей, зато есть умение реализовать в обыденной жизни духовные потребности человека. Магометане верили, что после смерти душа будет находиться в неопределенном положении. Ожидая дня воскрешения, она будет блуждать вокруг своей могилы или жить у какого-либо источника. Перед воскрешением сорок суток будет идти дождик, от которого спина умерших обрастет мясом, и все снова будут живы. Раздадутся три трубных звука. Первый звук — печали. Он потрясет всю землю и потушит солнце, которое взойдет с Запада. От второго звука уничтожится все, кроме ада, рая и божьего престола. Из трубы третьего ангела, который будет трубить 40 лет, вылетит бесконечное количество душ, приютившихся здесь после смерти в ожидании суда. На суде будут судить ангелов, гениев, людей и животных; он будет продолжаться от тысячи до пятидесяти тысяч лет.



Рис. 267. Тунисец, совершающий намаз

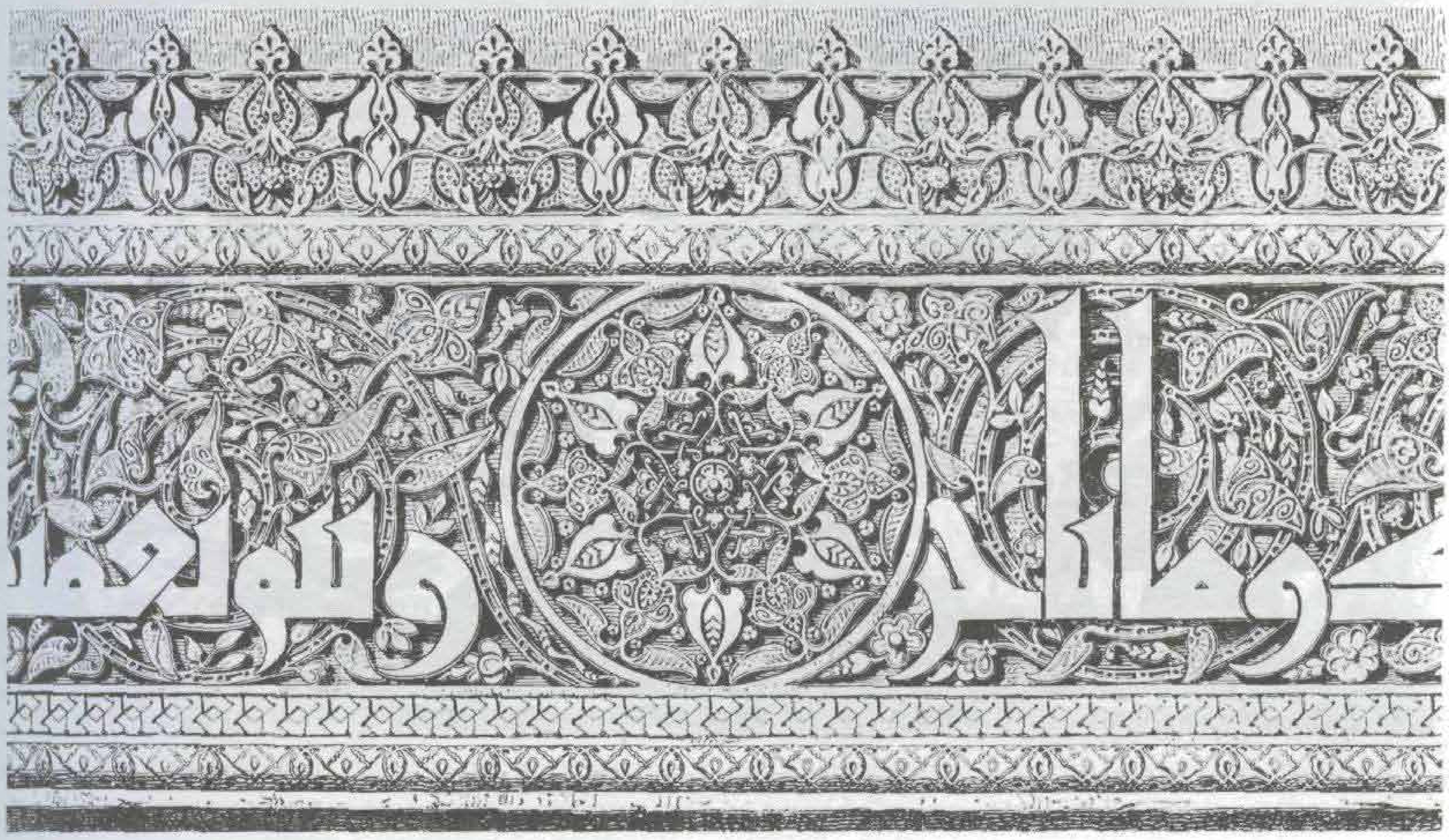


Рис. 268. Фриз мавзолея султана Гассана

Воскресшие души будут ждать белые верблюды с золотыми седлами, а нечестивые души будут неподалеку от солнца обливаться потом, погружаясь в него по щиколотку или до самых губ. На праведников упадет тень от божьего престола. Все судимые длинной вереницей пройдут через острый, как лезвие ножа, мост, который перекинут через адскую пропасть. Грешники не выдержат этого перехода, потеряют равновесие и полетят в бездну. Праведные во главе с Магометом благополучно доберутся до рая, почва которого состоит из мускуса.

Их встретят гурии и толпы прекрасных юношей. Каждый святой получит от бога семьдесят две девушки и восемьдесят тысяч слуг. Некоторые прибавляли к этим девам всех земных жен, но более суровые богословы отводили им место в аду. Жить они будут на берегах рек, которые текут по дну из рубинов и изумрудов. Никто не будет болеть и уставать.

* * *

Медицинская наука Греции и Александрии, которая вела свое начало от Гиппократа, пришла к арабам через несториан. Они, владевшие знаниями халдеев, наряду с медициной признавали и астрологию. То, чем теперь никого не удивить, тогда приводило в трепет представителей науки: крепко закрытые сосуды под действием огня сами собой открывались; в трубке образовывался цветной налет от бесцветных паров; бесцветная жидкость



Рис. 269. Мусульманские богословы в Бхопале

окрашивалась в яркие цвета; пламя без видимой причины разлеталось во все стороны и приводило ко взрывам.

Эксперименты, произведенные арабскими учеными, привели ко многим замечательным открытиям в химии: был открыт фосфор, указан способ приготовления чистого алкоголя и серной кислоты. Доктора стали лучше знать особенности человеческого организма и законы, по которым он развивается. Метеорологические явления получили более правильное объяснение. Медицинская практика, которая у христиан была сосредоточена в руках духовенства, осуществлялась арабскими и еврейскими врачами, сторонниками материалистического взгляда на мир.

В конце VII в. арабы овладели всем северным побережьем Африки, что способствовало распространению ислама и своеобразной культуры Востока. Надежными союзниками завоевателей стали племена мавров, воспринявшие религиозные воззрения арабов. Могущество халифов распространилось, таким образом, до северо-запада Африки и стало угрожать Европе. В правление халифа Велида I (705—715) арабы и мавры проложили себе путь в Испанию и завоевали ее. Сопротивление было быстро подавлено: распри между королем Родриго и его наместником графом Юлианом ослабили королевство. Произошла трехдневная битва при Хереспе (711 г.), вестготы были разбиты, и их король погиб.

Вскоре последовало новое нашествие арабов и мавров. Они захватили весь полуостров и через десять лет окончательно утвердились на этой территории. Здесь был образован сильный халифат, угрожавший соседней Галлии.

Центром нового халифата стала Кордова, где науки и искусства получили мощное развитие. Под управлением мавров этот край быстро изменил свой облик и стал процветать. По бокам отлично вымощенных улиц на полтора десятка километров вокруг горели фонари. Другие европейские столицы, Лондон и Париж, в то время вообще не освещались. Арабы привили Европе роскошь и блеск азиатской неги. Их жилища с балконами из полированного мрамора, висевшими над померанцевыми садами, каскады воды, цветные стекла — все это было так непохоже на европейские жилища, где не делали еще ни труб, ни окошек.

Роскошь арабов доходила до того, что зимой комнаты в их домах нагревали теплым воздухом. С потолков спускались огромные, до тысячи огней, люстры. Мебель из лимонного дерева с инкрустацией из перламутра и слоновой кости стояла на персидских коврах, в помещениях разводили великолепные комнатные цветы и экзотические растения. В библиотеках хранились книги, украшенные необычайными виньетками и чудесами каллиграфии (рис. 272, 294). Эти книгохранилища стали прообразом будущих библиотек Римских Пап. Халиф Аль-Хакем обладал библиотекой такого размера, что только ее каталог состоял из сорока томов.

Придворный блеск был совершенно сказочным: приемные залы выкладывали золотом и украшали жемчугом; количество прислуги во дворце доходило до шести тысяч человек, а собственная стража халифа, вооруженная золотыми саблями, достигала 12 000 человек. В гареме халифа были собраны самые красивые женщины со всего Средиземноморского побережья (рис. 270).



Рис. 270. Сцена в каирском гареме

Арабы стали первыми садоводами в Европе. Они привезли в эти края саженцы самых нежных фруктов, разводили в искусственных бассейнах рыбу, содержали огромные птичники и зверинцы. Арабы развивали мануфактурное производство, используя шелковые, льняные и бумажные ткани для изготовления верхней одежды и нижнего белья (рис. 265).

Халифы не только покровительствовали наукам, но и сами нередко становились авторами серьезных сочинений. Одному из них принадлежит трактат об изящной литературе в 50 томах, другому — сочинение по алгебре.

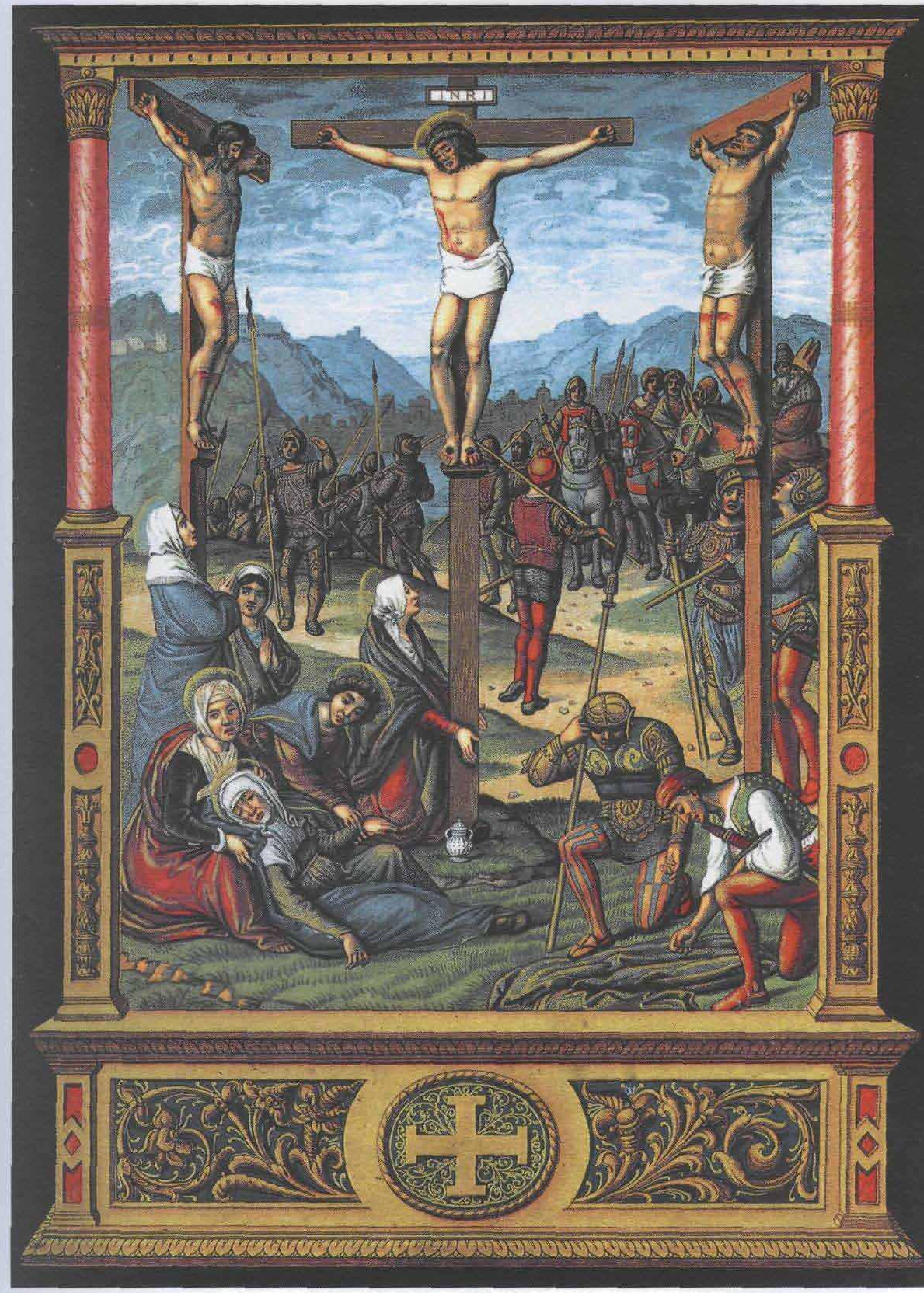
В Кордове процветала школа музыки, а сами музыканты пользовались таким уважением, что халиф Абдеррахман однажды лично выехал навстречу музыканту Зариабу, прибывшему с Востока.

Поэзия и музыка достигли высокой степени совершенства в арабской части Европы (рис. 271). Это влияние вскоре ощутили и в соседних христианских странах, где приобрели популярность рыцарские турниры, страстная любовь к лошадям, псовая и соколиная охоты. Звуки лютни и мандолины раздавались не только в Кордове, но и в Южной Франции, Италии, Сицилии. Вскоре любовная песнь стала излюбленной формой литературы и проникла во дворцы арабов и в монастыри католиков; этот жанр влиял даже на произведения оксфордского духовенства.

В Испанию приезжали из соседних стран для получения высшего образования; выпускники кордовского высшего училища иногда достигали Папской тиары. Высшие училища открывались и в других городах. Благодаря



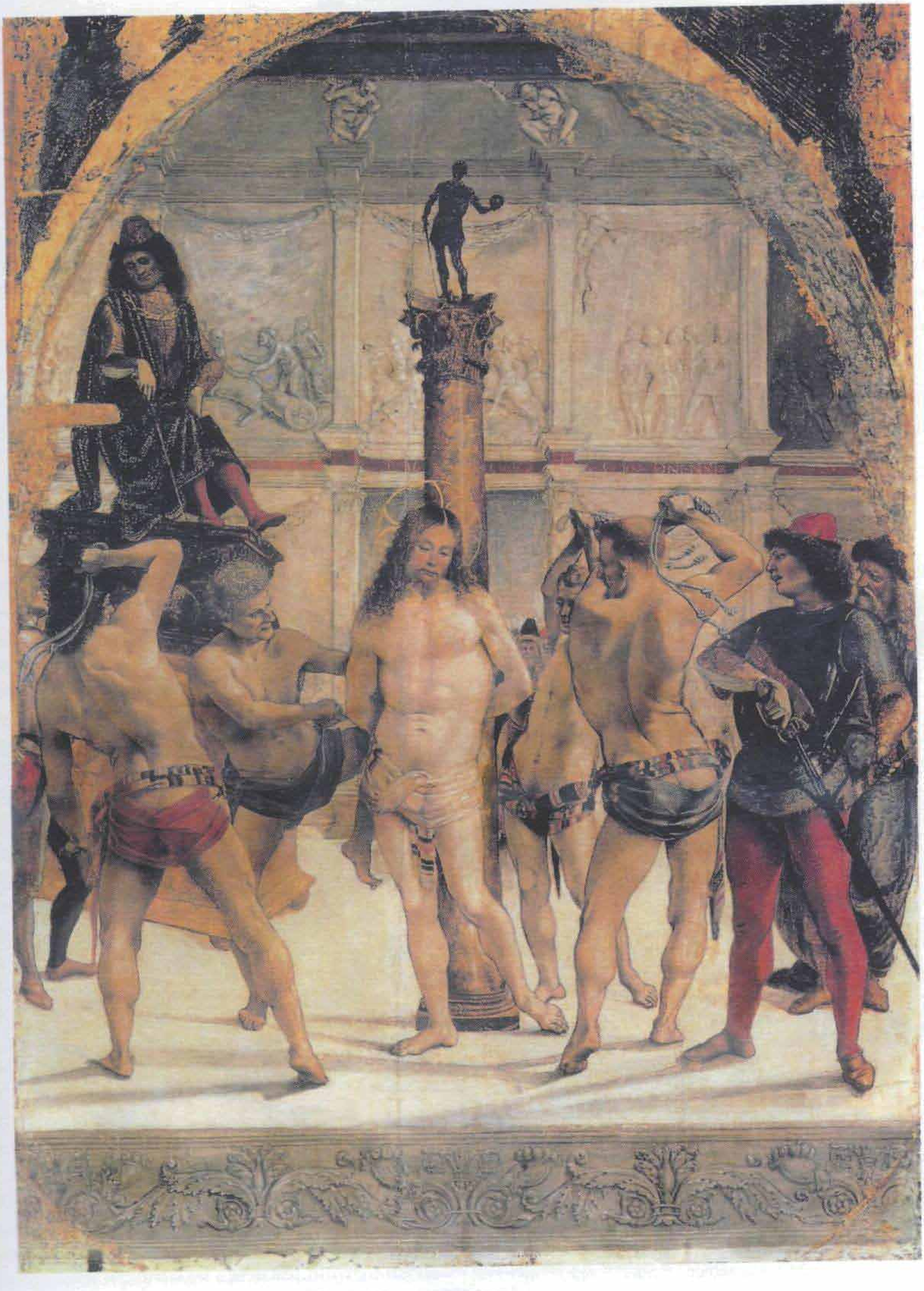
Рис. 271. Арабские музыканты



17. **Средние века.** Голгофа.
Миниатюра неизвестного автора. XV в.



18. ***Фра Беато Анджелико***
Святой Лоренцо раздает милостыню бедным. *1448—49 г.*



19. ***Лука Синьорелли***. Бичевание Христа. *Ок. 1475 г.*



20. ***Карло Кривелли.*** Мадонна с Младенцем
Ок. 1485 г.

общей веротерпимости арабов руководство учебными заведениями иногда поручали христианам, как это было сделано в Азии Гарун-аль-Рашидом.

Арабы уделяли большое внимание изучению в школах родного языка, поэтому среди них появилось так много хороших специалистов по грамматике. Арабские лингвисты составляли толковые словари, иногда в 60 томов, где значение каждого слова объяснялось с помощью цитат из произведений арабских писателей.

Развитие арабской поэзии привело к созданию новых жанровых форм и появлению рифмы. Известны случаи, когда поэтическим творчеством занимались женщины и даже дочери халифов. Поэзия арабов стимулировала развитие провансальской поэзии, а арабские сказки значительно обогатили ее тематическим разнообразием.

Не меньшим уважением у арабов пользовалась и история. Они составляли жизнеописания знаменитых халифов и даже замечательных верблюдов и коней. Обширная торговля, морские путешествия, отношения с африканскими и азиатскими дворами питали арабскую историю и литературу новыми сюжетами.



Рис. 272. Образец арабской каллиграфии

Свидетельством высокого уровня развития арабской науки является богатая научная терминология, разработанная еще в те давние времена. Наши словари и сегодня содержат понятия, имеющие арабское происхождение. В медицинскую практику были введены новые инструменты и дезинфицирующие средства, причем женщины тоже получали медицинское образование в арабских странах.

Арифметику арабы позаимствовали из Индии, однако у нас по сей день цифры, которые арабы называли индийскими, считаются арабскими. В отличие от римских, арабские цифры значительно упрощают расчеты при торговле. Арабам принадлежит изобретение алгебры, которая стала основой для развития многих прикладных отраслей науки.

Во всей католической Европе землю считали плоской, учение о ее шаровидности было признано ересью, а арабы уже учили детей по глобусу: Альмаймон определял величину земного шара измерением градуса у Черного моря. Арабы оставили свой след и в астрономии. Многие небесные тела и явления получили свои названия от них; чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на карту звездного неба.

* * *

Распространяя свое влияние на новые земли, арабы столкнулись с народами, чьи формы искусства уже достигли совершенства. Так, заимствуя чуждые им позднеримские мотивы, арабские зодчие приспосабливали их к своим представлениям о прекрасном. Отличительной особенностью арабского искусства было сочетание восточной фантастичности с округлыми линиями и изящной декоративностью. Это позволило им создавать затейливые и красочные произведения, в которых, впрочем, совершенно отсутствовало изображение живых существ.

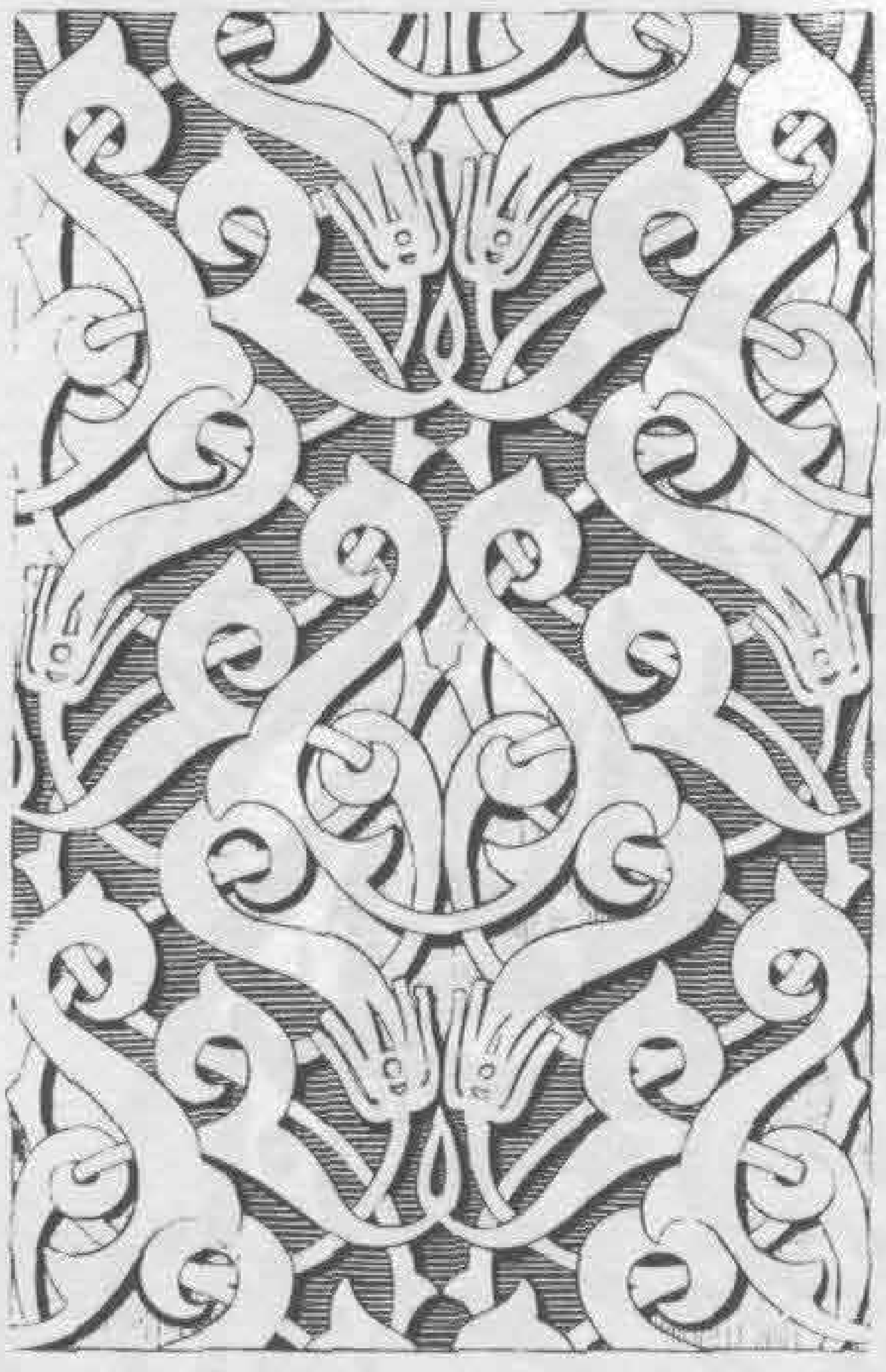


Рис. 273. Арабский орнамент из Альгамбры

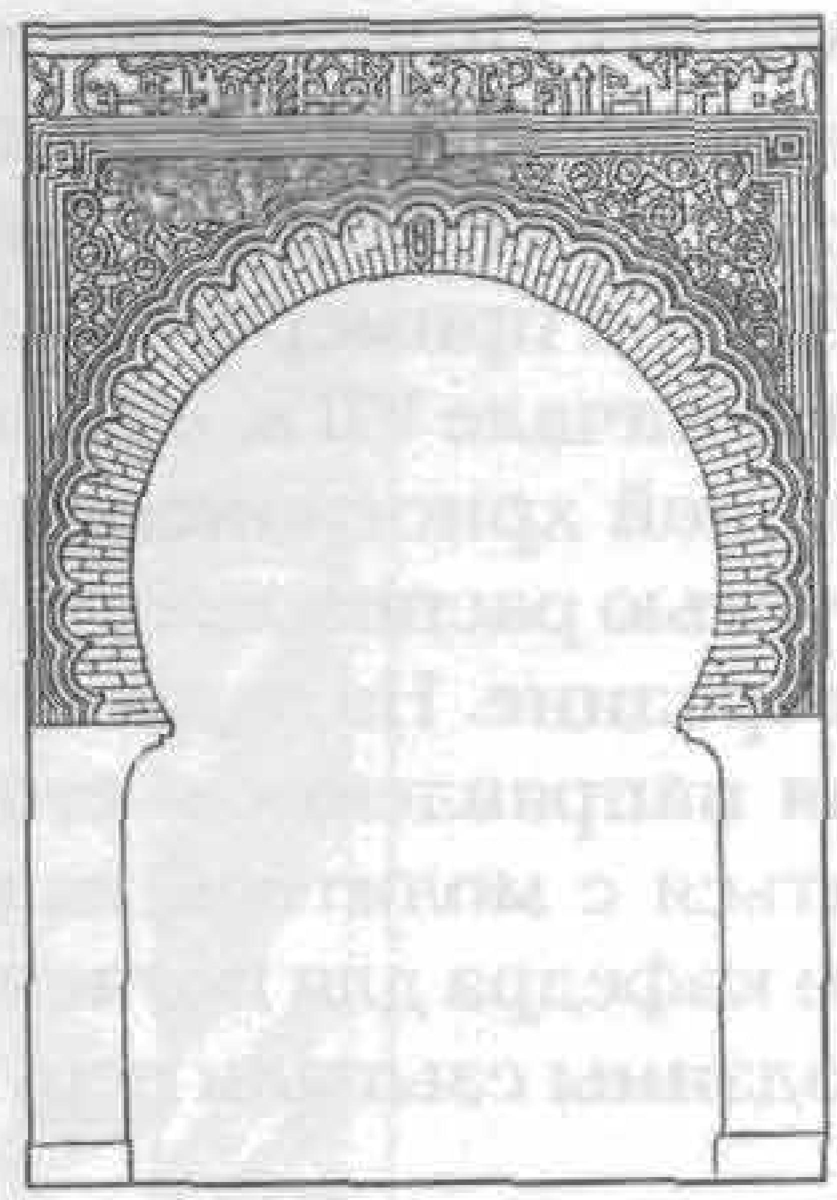
Эта особенность магометанского искусства была прямым следствием религиозных воззрений. Запрет на поклонение идолам исключил возможность изображения какого-либо животного или человека. Коран считал изображение лиц делом сатаны. Как и Моисей, запретивший изображения кумиров и любых подобий, арабы навсегда отказались от зримого воплощения образа божества. Их художники ограничивались архитектурой и орнаментом.



Рис. 274. Капитель из мечети Абу-Лата в Дамьетте

Наиболее интересные и оригинальные идеи арабских зодчих проявились в области архитектуры. Сложная полуциркульная форма арки то закручивалась в упругую подковообразную дугу, то ломалась наверху в виде стрельчатого свода (рис. 275, 276).

Линию арки образовывало разнообразное сочетание изломанных дуг. Своды перекрещивались со сводами и над головой образовывалось множество ячеек — целая сеть клеточек. Тонкие колонны поддерживали огромную тяжесть. Если в постройках и недоставало стройности общего замысла, то блестящие по бесконечным комбинациям орнаментальные решения с лихвой искупали этот недостаток (рис. 273). Нередко кажется, что сами здания служили только основой для затейливого узора.



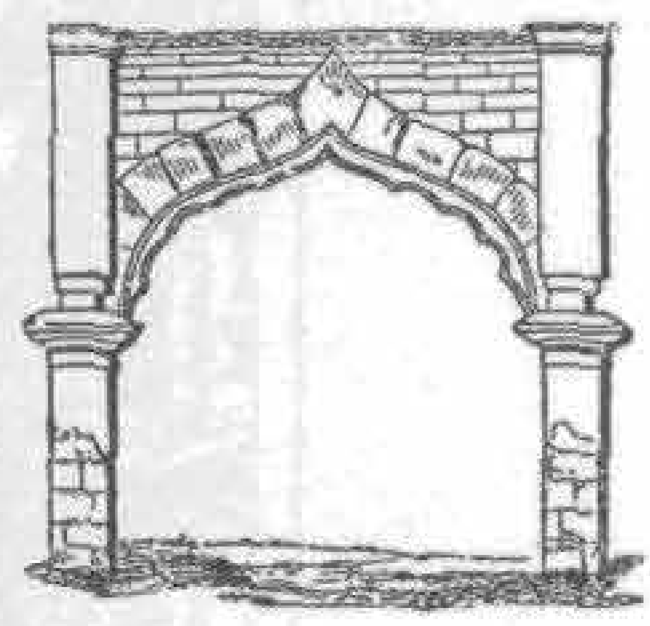
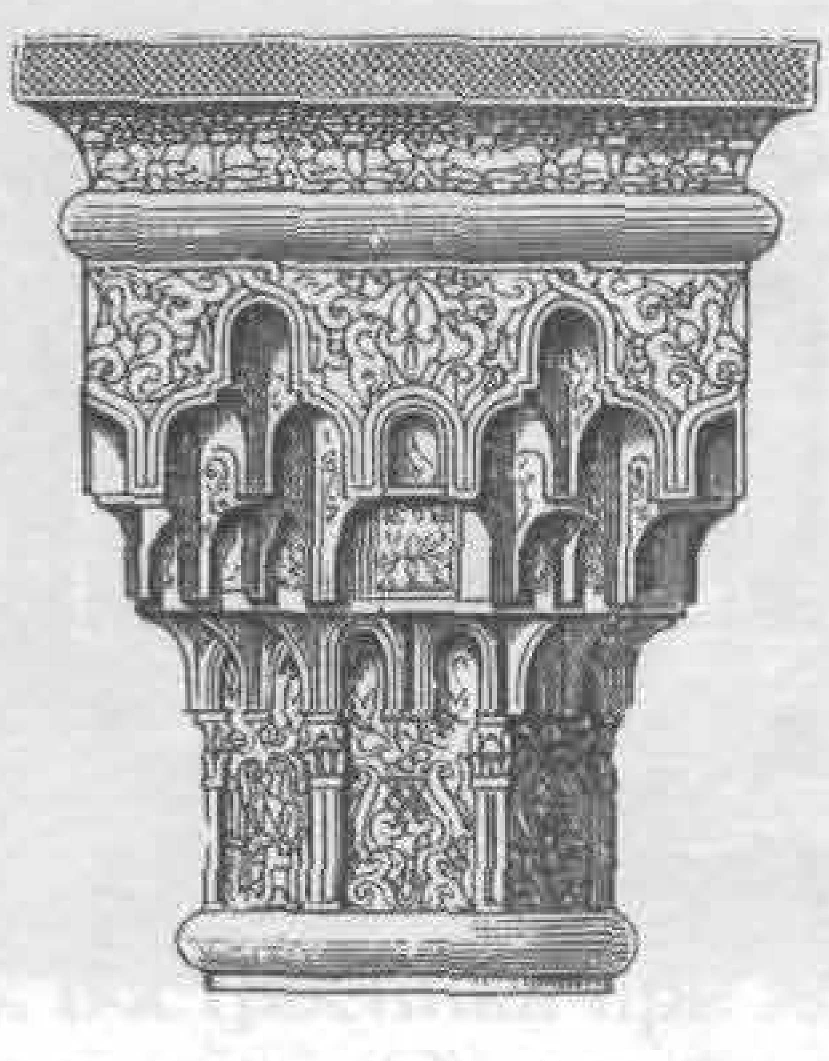


Рис. 275, 276. Арки в арабском стиле

В течение многих лет магометанское искусство проходило различные стадии своего развития, зависевшие от изменчивой судьбы самого ислама. И если оно заимствовало некоторые формы христианского искусства, то и само, в свою очередь, воспринимало новые формы и образы. Поначалу арабские архитекторы элементы древнехристианского стиля в византийской оболочке приспосабливали к арабским религиозным воззрениям. Первые храмы были не местами поклонения божеству, а простыми молельнями. Одной из первых монументальных святынь стала Кааба в Мекке, небольшое, обнесенное двором здание неправильной кубической формы, напоминающее древний шатер.

Другое подобное святилище находится в Иерусалиме, на месте дворцов Соломона и его знаменитого храма. Это известная мечеть Эль-Акс. В ее плане чувствуется прямое подражание семинаосной христианской базилике, но, несмотря на общее сходство с постройками византийского характера, в ней заметны и черты нового стиля. В архитраве, в формах окон и арок проявилась самобытность, энергия нового направления. Поставленная рядом с ней мечеть Омара (рис. 279) также несет на себе архитектурный отпечаток византийского баптистерия. Мечеть окружена целой группой зданий, в центре которых под роскошным балдахином лежит Сакра — камень, на котором, по еврейскому преданию, стоял ангел, избивавший еврейский народ за гордость Давидову. Этот камень пользуется у мусульман особым почетом, потому что пророк назвал его первым среди Иерусалимских камней.



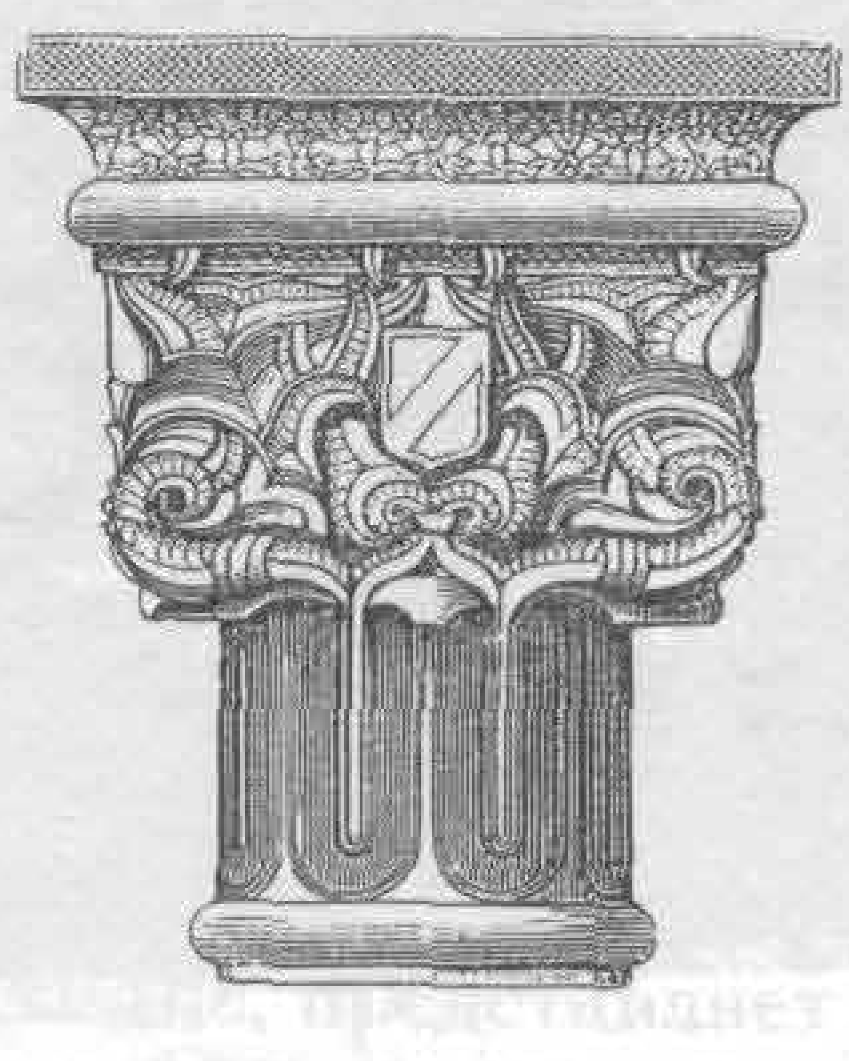


Рис. 277, 278. Капители из Альгамбры

Мечеть Омара представляет собой восьмиугольник, разделенный двумя концентрическими кругами колонн на три части. Купол над средним пространством деревянный, каменный обрушился еще в XI в.

Другой пример магометанского зодчества — большая мечеть, построенная в начале VII в. в Дамаске. Она сохранила трехнаосную форму первоначальной христианской церкви, на месте которой была возведена. Перед мечетью расположен огромный атриум с колоннадами вокруг и фонтаном посередине. На задней стороне мечети есть маленькая апсида, указывающая направление в сторону Каабы в Мекке. В эту сторону должен обращаться с молитвой каждый правоверный. Возле нее находится мимбар, или кафедра для поучений. Колокольни переделали в минареты, с которых муэдзины сзывали верующих криком на молитву.

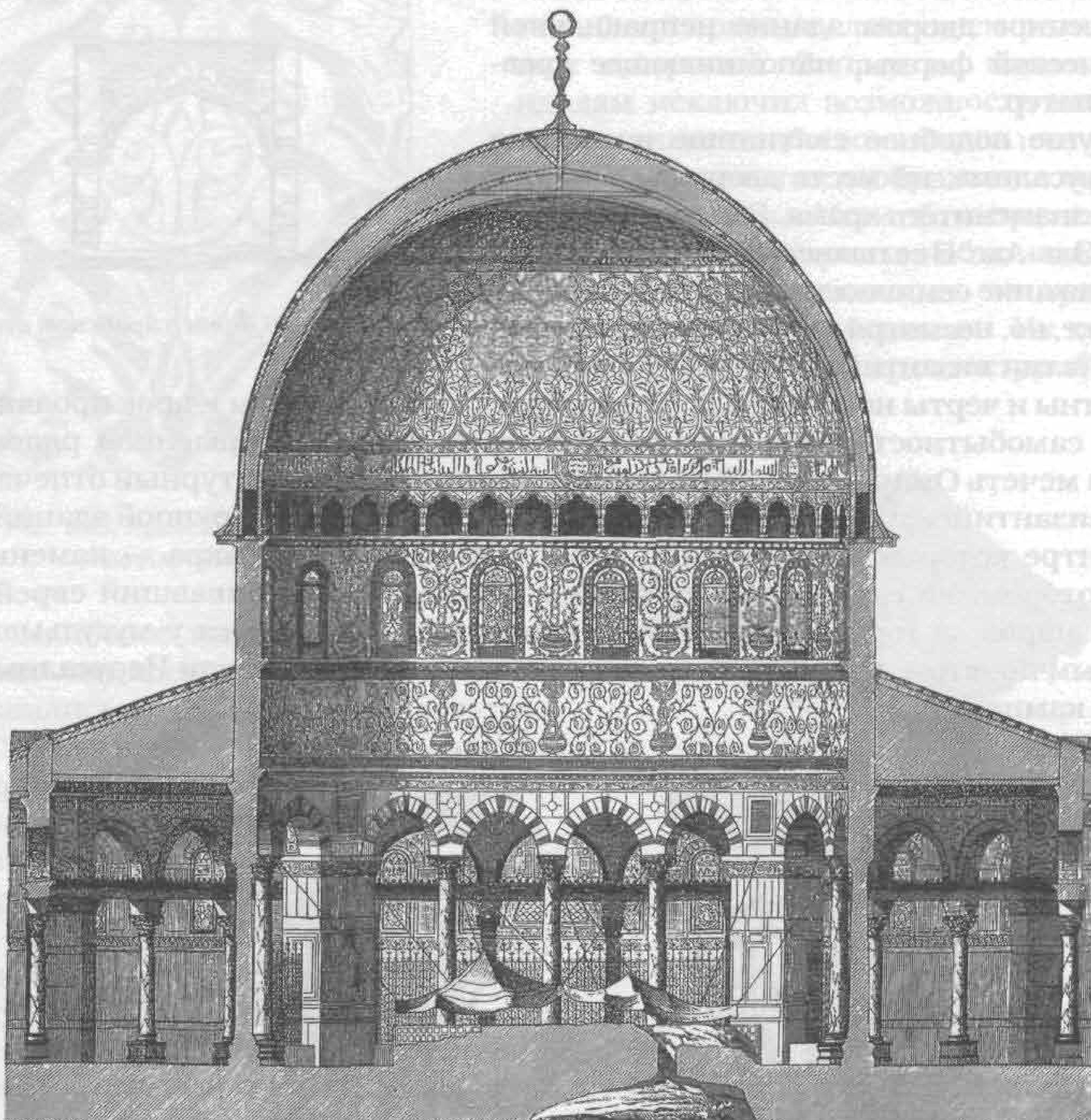


Рис. 279. Мечеть Омара в Иерусалиме. *Вид в разрезе*

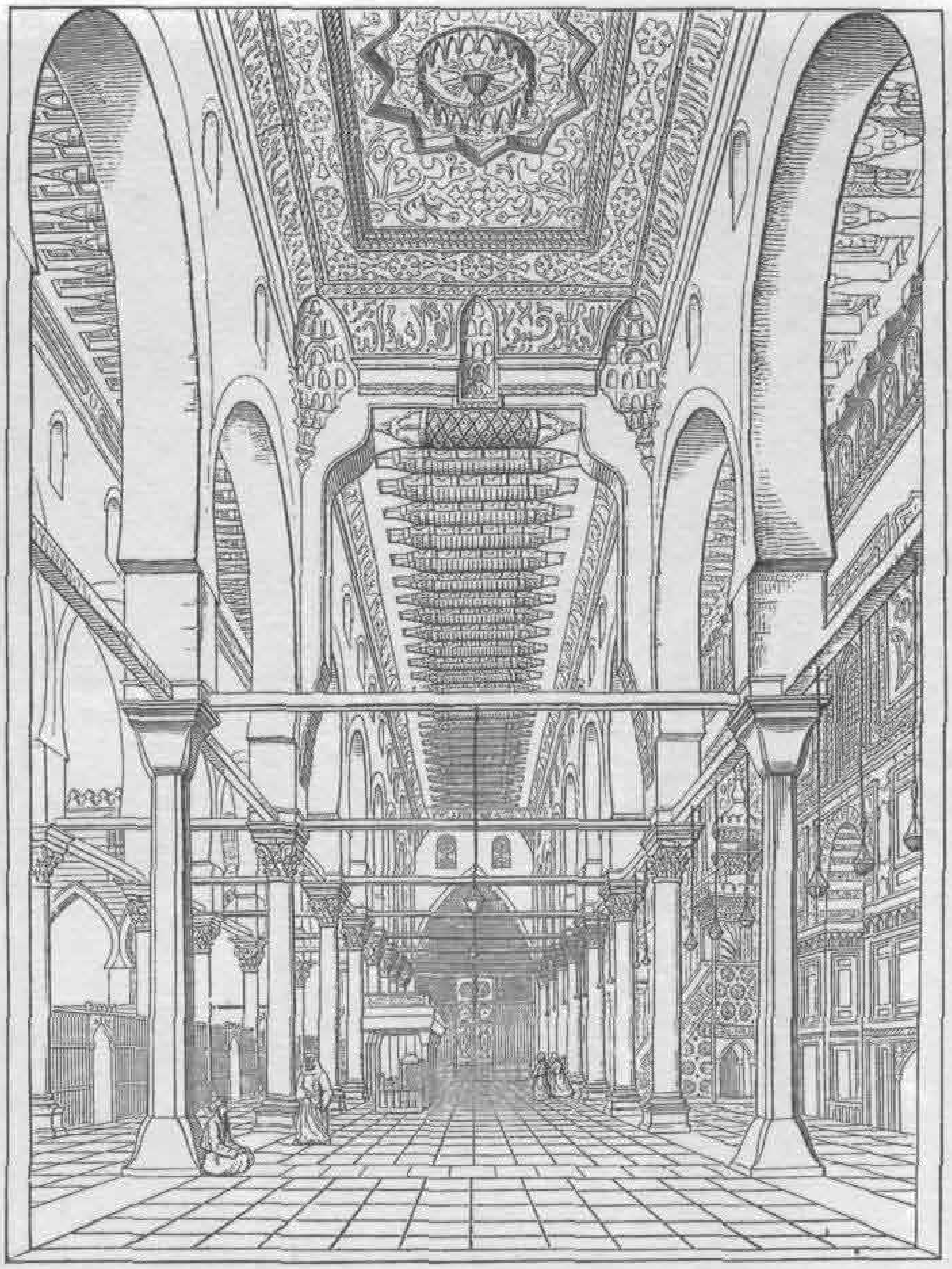


Рис. 280. Мечеть Эль-Мойед в Каире

В первой половине III в. в Египте, недалеко от Каира была заложена мечеть Амру, также переделанная из базилики. Ее отличительная особенность — стрельчатые арки, которые ясно отражают влияние западноазиатского искусства.

Окончательное формирование облика каирских мечетей завершает мечеть Гассана, в которой сохранена общая древняя конструкция с атриумом и особая монументальность. Позади апсиды расположено огромное купольное здание, могила Гассана (рис. 268), а по ее бокам — два высоких минарета. Прилагаемые рисунки, на которых изображена мечеть Эль-Мойед, дают представление о стиле каирских построек. Эль-Мойед была построена в XV в.; купол, размещенный на квадратном основании, носит византийский характер (рис. 280, 281).

* * *

Столица кордовского халифата была украшена превосходными зданиями. Мечеть, построенная при Абдель-Рахмане, представляет собой яркий пример архитектурной самобытности (рис. 282). В сооружении чувствуется стремление сделать его похожим на мечети Дамаска или на Эль-Акс

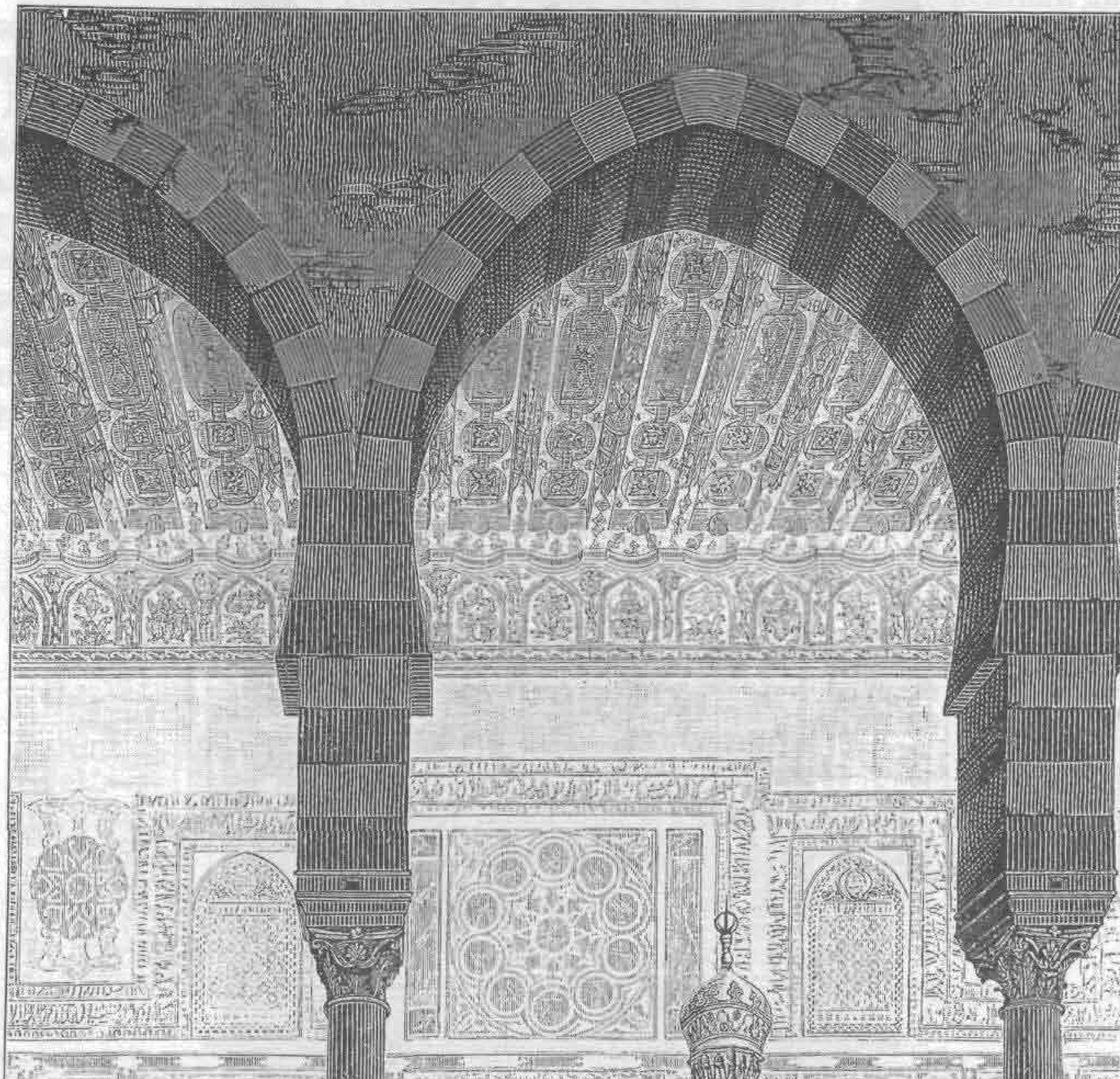


Рис. 281. Внутренние помещения мечети Эль-Мойед

в Иерусалиме. Весь храм состоял из четырех наосов, каждый из которых разделен двадцатью колоннами, с одним наосом в середине, который был шире остальных. Каждый наос обращен открытой стороной на окруженный портиками двор. Впоследствии мечеть подверглась многочисленным переделкам и наосы углубили еще на одиннадцать колонн каждый. Затем было достроено еще восемь нефов, что повлекло за собой соответствующее расширение атриума.

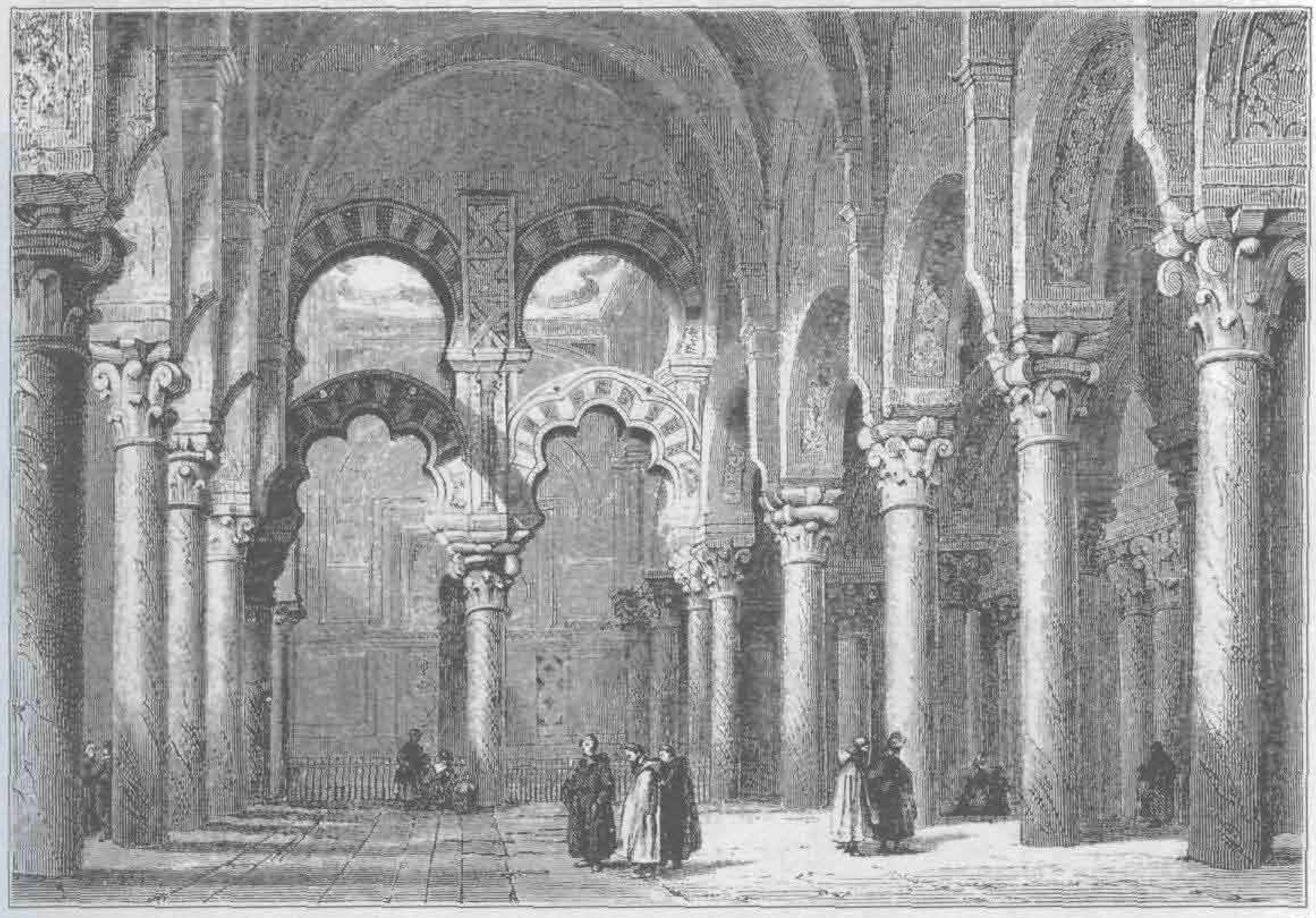


Рис. 282. Собор в Кордове (бывшая мечеть)

Колонны, подпиравшие своды, воспроизводились по античным образцам среднего размера. Над их капителями устанавливали столбы, связанные между собой полуциркульными сводами. Основные колонны были соединены между собой подковообразными арками, перекинутыми на весу. Двухъярусный ряд колонн образовался из-за того, что свезенные в Кордову колонны из античных и христианских храмов оказались слишком низкими для высокого здания собора, и их пришлось надстраивать новым рядом. Повторение одного и того же мотива в пролетах дало интересный декоративный эффект.

Апсида выглядит превосходно отделанной часовенкой с роскошными орнаментами портала, которые сделаны в виде богатых лиственных узоров. Максура — пространство перед самой апсидой, увенчанное пестрым куполом,— имело аркадные дуги, сплетавшиеся в виде зубцов. Порталы, служившие входом из атриума в храм, также были украшены подковообразными орнаментами.

Вся кордовская мечеть является плодом страстного художественного порыва. Здесь орнаментальная художественность и фантазия, направляемые религией, проявились чрезвычайно ярко. Вероятно, ряд колонн, блестящая золотом и раскраской мечеть, освещенная множеством лампад, производили неотразимое впечатление во время службы.

Арабские писатели рассказывают об удивительном сооружении, которое, к сожалению, не сохранилось,— о царском дворце Азоакра. Он представлял собой комплекс построек для халифа и его двора, которые были окружены садами, украшенными колоннами, свезенными со всего света. Этих колонн насчитывалось до четырех тысяч трехсот двенадцати штук. Полы во дворце были мозаичные, потолки — раззолоченные, двери — из слоновой кости, черного дерева и серебреной бронзы. Изображения звериных и человеческих фигур, выполненные в самой Кордове, служили украшениями фонтанов. В одном из залов стояла статуя, изображавшая любимую невольницу халифа; сам зал был также назван ее именем.

В XI в. кордовский халифат начал слабеть, что привело к появлению независимых княжеств. Децентрализация власти способствовала изменению характера искусства. В Толедо и Севилье сохранились многие архитектурные сооружения той эпохи. Особенно интересна большая городская мечеть в Севилье, построенная в 1195 г. Сейчас она является частью собора.

В Севилье находится и «Жиральда» — прямоугольная башня, заложенная в том же году. Она хорошо сохранилась, кроме самого верха, пострадавше-

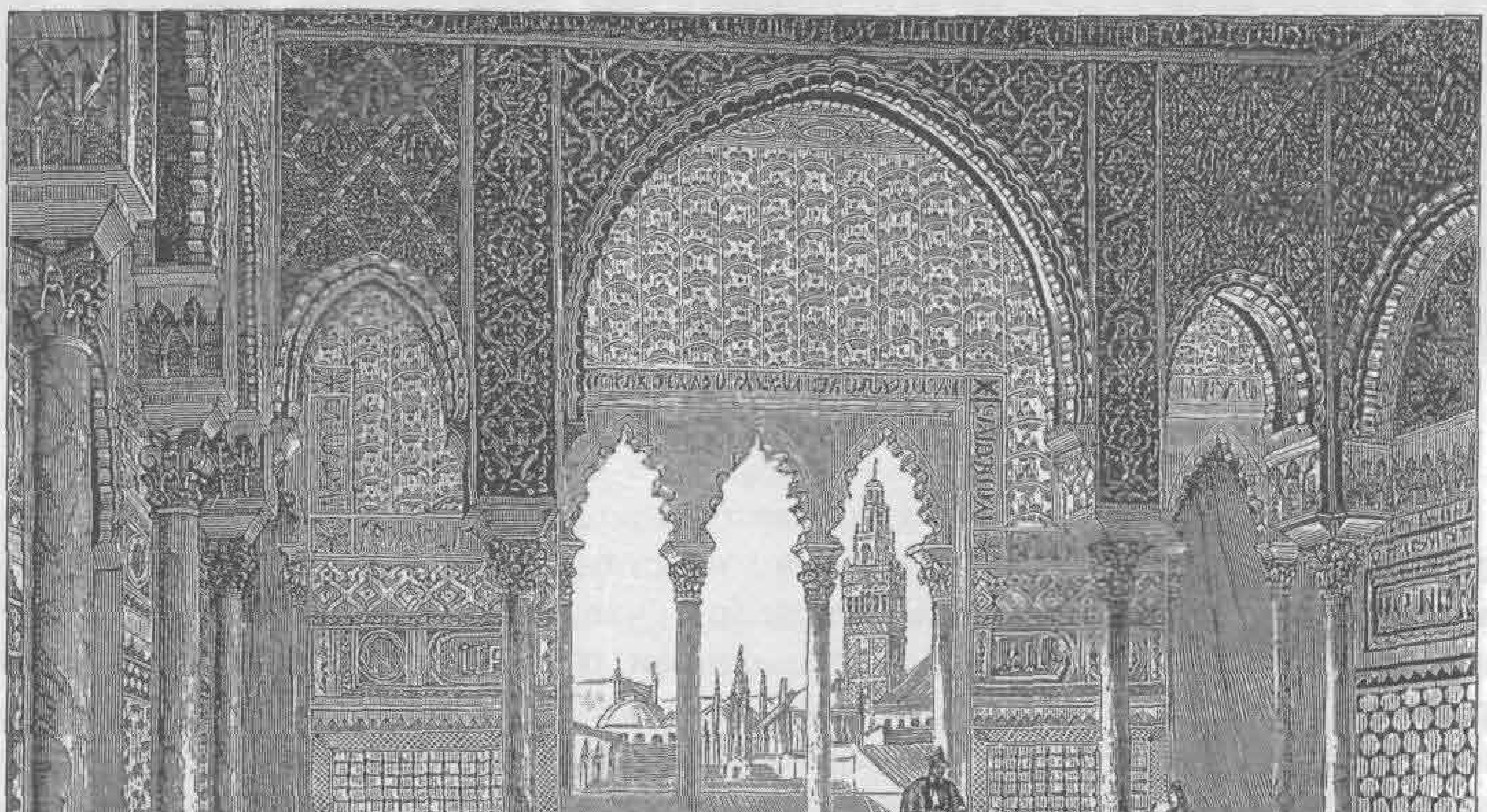


Рис. 283. Зал Дона Педро в Альказаре. *Севилья*

го от землетрясения. Башня не утончается кверху, и уже это придает ей оригинальность. Внутри башни устроена лестница, по которой можно было въезжать на коне на самый верх.

Севильский замок Альказар, тоже отчасти уцелевший, предшествовал знаменитой Альгамбре. Некоторые его залы, например зал Посланников и зал Дона Педро (рис. 283), отличаются исключительной красотой.

Весь блеск последнего периода мавританского владычества в Испании сосредоточился в Гренаде. Последним словом мавританского искусства стал дворец Альгамбра. Дворец был частично разрушен, но та часть, которая служила жилыми покоями царю, сохранилась.

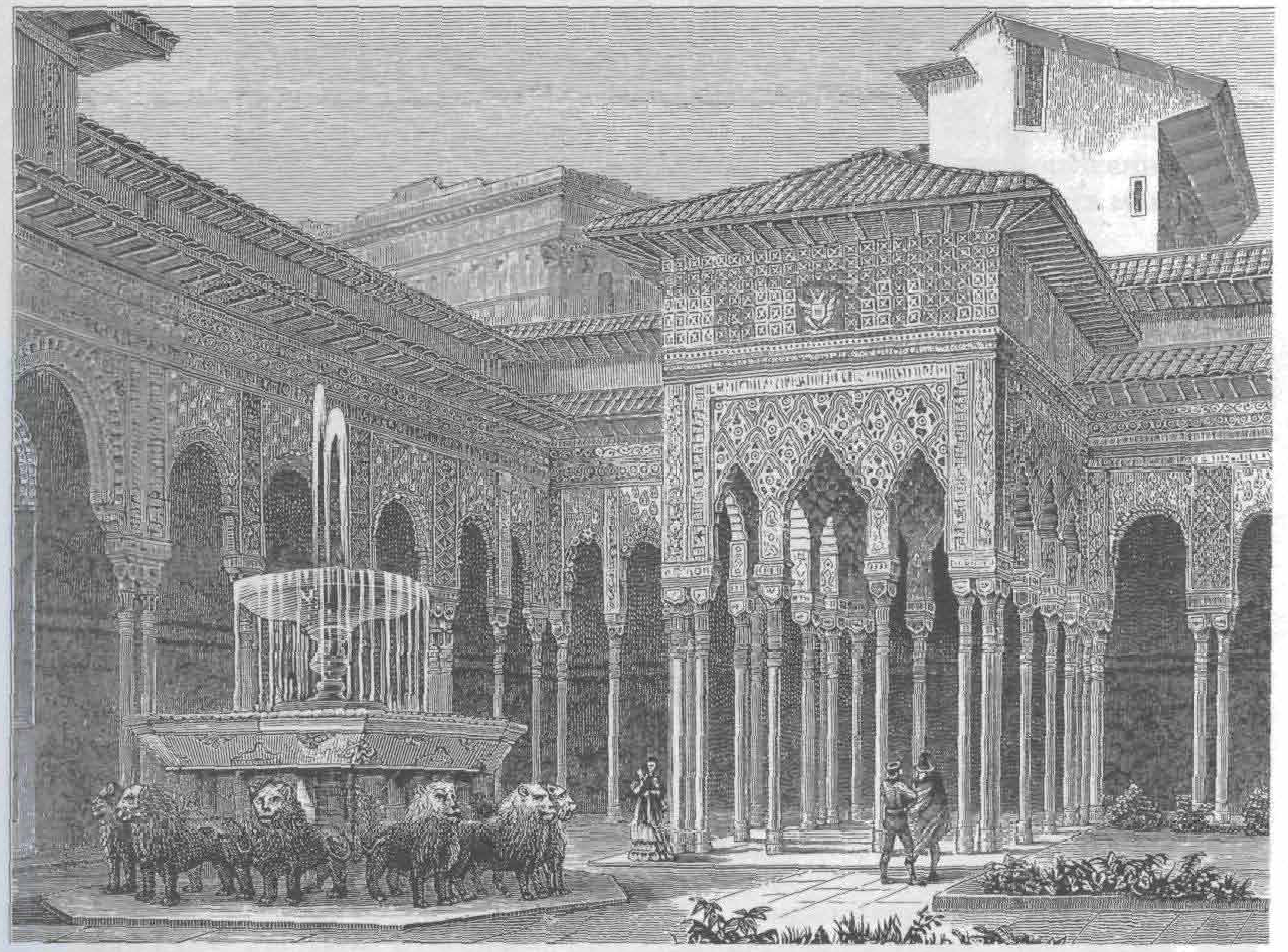


Рис. 284. «Львиный двор» в Альгамбре

Это обычная мавританская постройка. Тенистые галереи открывают входы в прохладные помещения, где бьют фонтаны и журчат каскады. Центром сооружения служил двор Альбекри с обширным водоемом посередине. С этого двора гости входили в великолепный зал, приемную, посольскую комнату, занимавшую всю крепостную башню. С другой стороны двора располагался целый ряд помещений с так называемым «львиным двором» посередине. В центре «львиного двора» был разбит садик с огром-

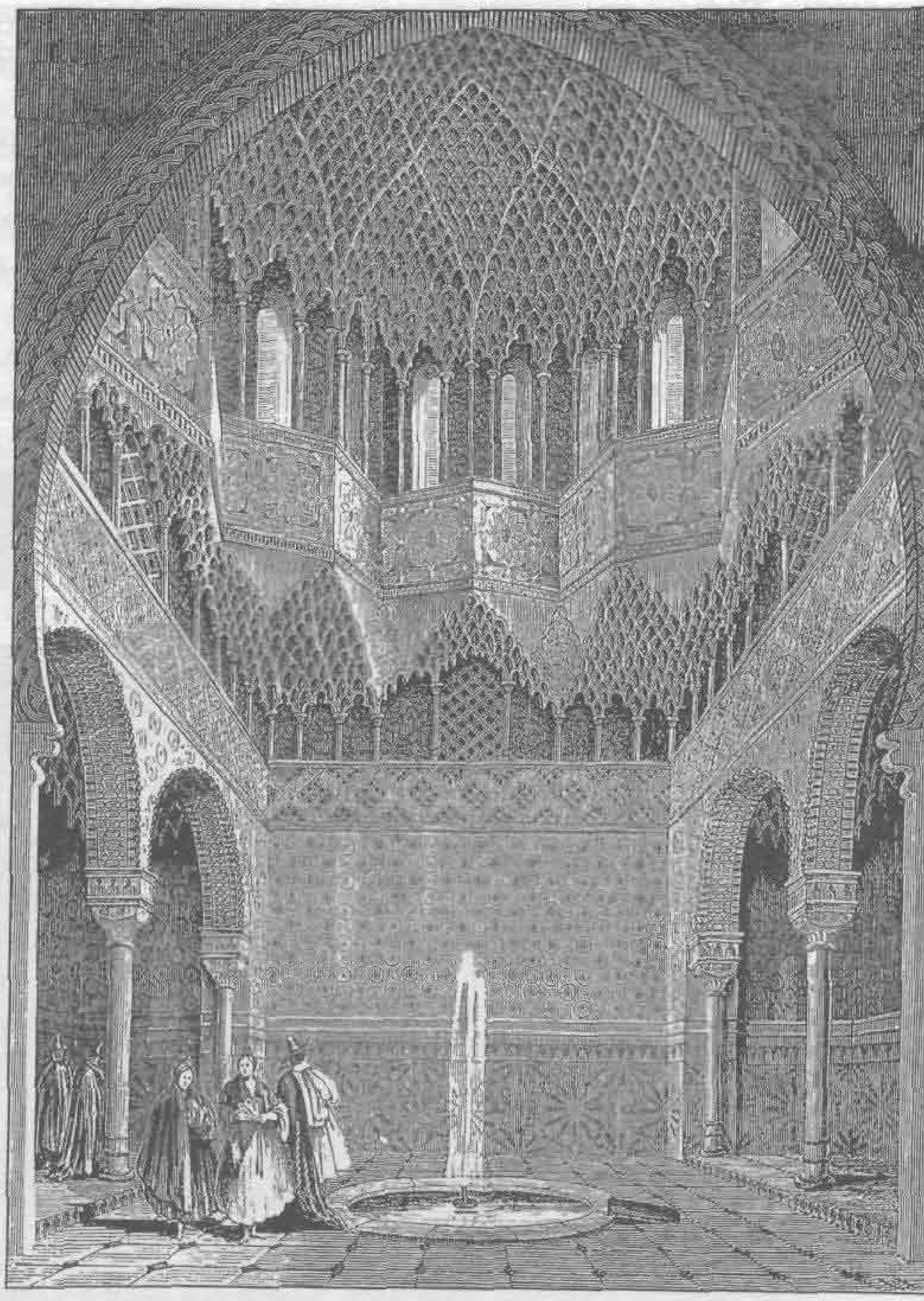


Рис. 285. Зал Абенсерага в Альгамбре

ным фонтаном, который поддерживали двенадцать львов-фонтанов (рис. 284). Вокруг «львиного двора» находились зал двух сестер, зал суда и баня.

Архитектурный стиль дворца имел орнаментальный характер. Каждую деталь сооружения украшала резьба по дереву или гипсовая лепка (рис. 277, 278). В самом низу стены были окаймлены фаянсом, а выше украшены разнообразными симметричными ковровыми узорами. Колонны стройны и тонки, форма арок напоминает нарядно вырезанную ковровую бахрому. Они удивительно изящны, хотя свободно несут на себе весь верхний груз (рис. 285). Фризы по стенам, притолоки у стен, окна, арки и пространство над капителями заняты надписями и текстами.

Иногда в орнаменте отчетливо ощущается византийское влияние. Обычный константинопольский мотив украшений в виде стебля и листьев воспроизводился вначале с незначительными изменениями, затем ли-

стья теряли свои характерные особенности, лепка исчезала и оставался один контур листов. Рисунок становился все легче, один завиток красиво цеплялся за другой, сливаясь в целую сеть, заслонял сам контур листьев и образовывал восточный мотив орнамента. Раскраска и позолота придавали орнаменту особую оригинальность. В кордовской мечети, перестроенной с помощью византийских мастеров, есть чисто византийская мозаика и мраморные орнаменты византийского характера.

В XII в. особое распространение получила решетчатая и сталактитовая орнаменталистика. Хитросплетения геометрических линий в некоторых арабесках производят просто удивительное впечатление. Нередко архитекторы были неплохими математиками, чем, очевидно, и объясняется их приверженность к комбинациям из геометрических фигур.

* * *

С начала XIII в. до конца XIV в. в Индии правили афганские династии. В старом Дели были возведены великолепные массивные сооружения с круглобашенной постройкой и сквозными галереями наверху. Здесь мав-

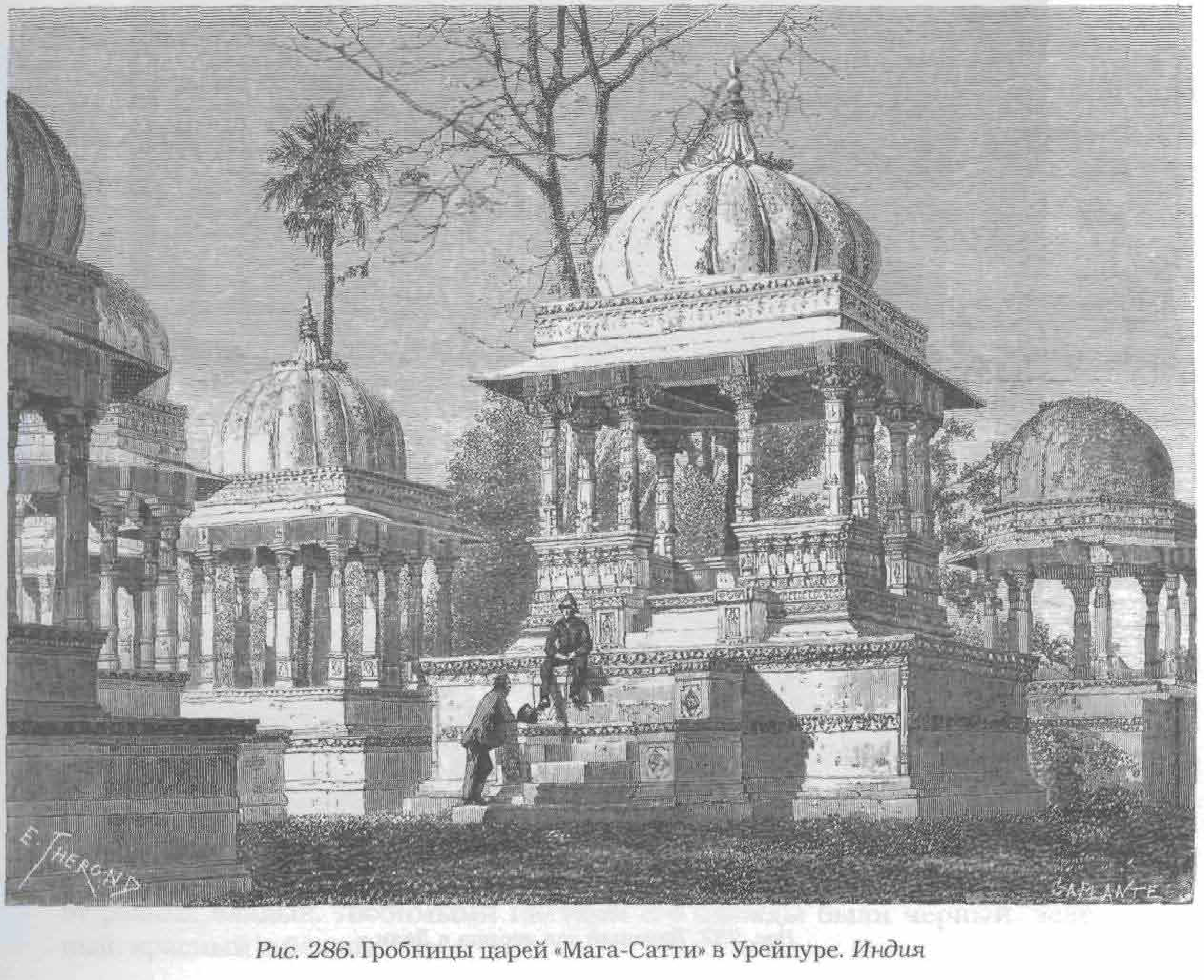


Рис. 286. Гробницы царей «Мага-Сатти» в Урейпуре. *Индия*

ританские формы смешивались с индийскими и стиль внутренних частей здания не отвечал его наружной отделке. Мечети выглядели как обычный продолговатый зал с куполом наверху и мавританскими сталактитами вместо так называемых парусов.

Воцарившаяся в 1526 г. династия Великих Моголов покровительствовала индийско-магометанской архитектуре и ввела в нее персидский стиль. В конце концов в Индии стали возводить великолепные мечети. Индийский вкус дополнял красоту построек пейзажностью: мечеть окружали са-

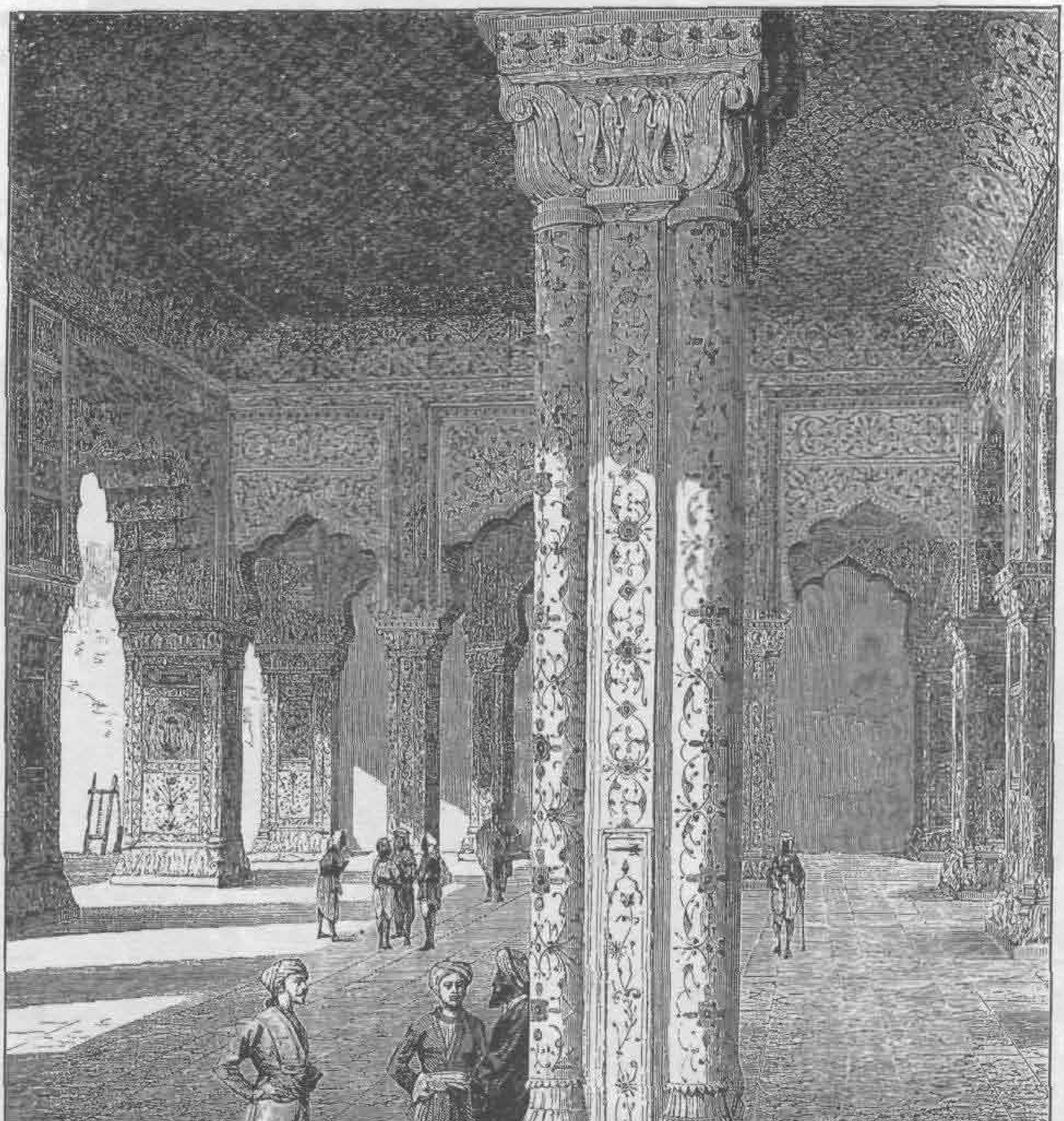


Рис. 287. Тронный зал дворца в Дели

дами и строили у самой воды. Боковые пристройки всегда гармонировали с целым, создавая ансамбль, в котором громадные ворота и тяжелые купола дополняли легкими и воздушными минаретами.

Самыми распространенными постройками в Индии являются так называемые мавзолеи или царские надгробные памятники (рис. 290). Место для мавзолея выбирали обычно на каком-либо живописном перекрестке за городом. Его засаживали кипарисами, разбивали в саду фонтаны, обносили оградой, а посередине воздвигали купольное здание с минаретами и изящным порталом у входа. Сюда собирались гости хозяина, здесь устраивали пиршества и праздники. Так будущая могила превращалась в дом веселья. Когда государь умирал, его хоронили под полом в склепе и мавзолей затихал; только какой-нибудь дервиш оставался его хранителем.

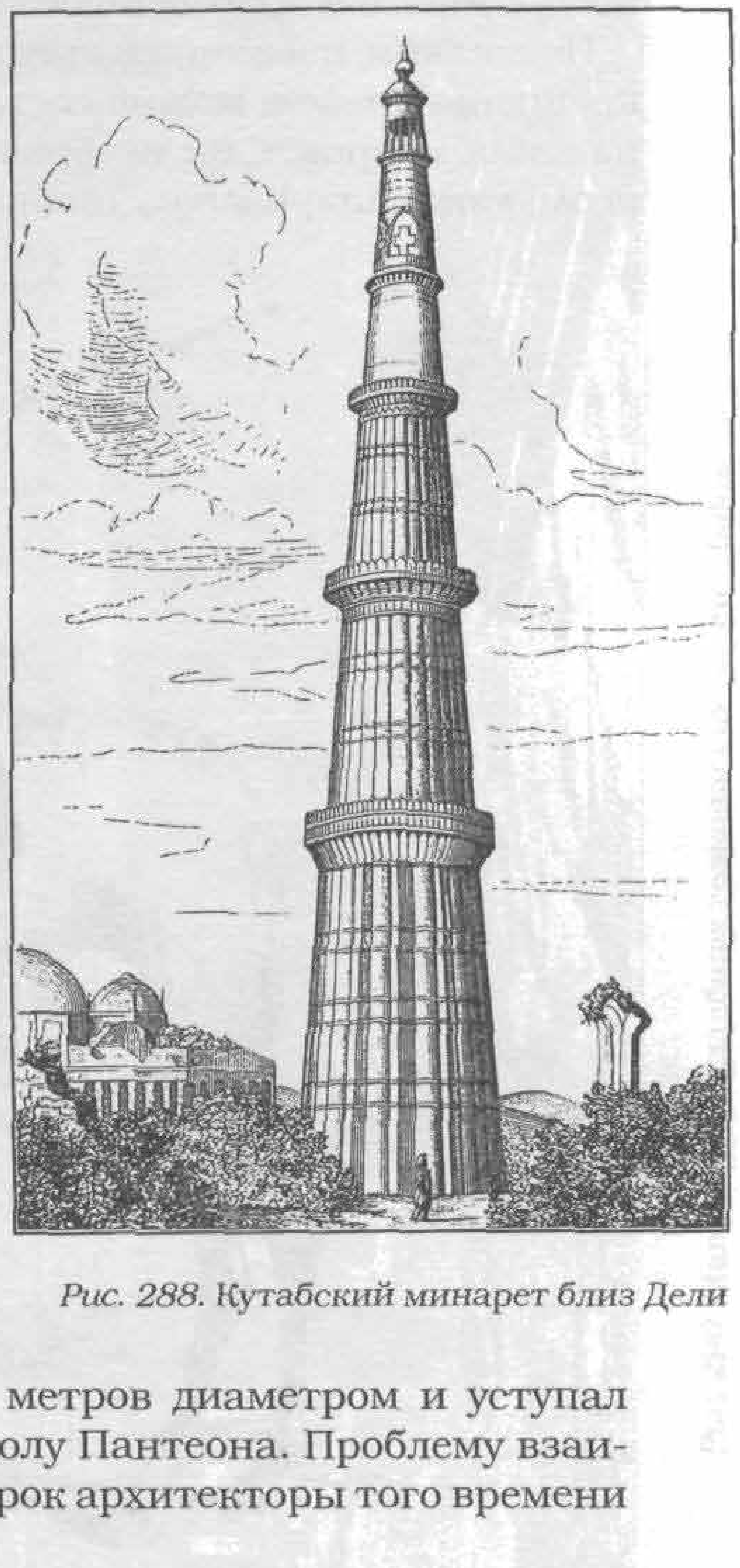


Рис. 288. Кутабский минарет близ Дели

Здания эти и оригинальны и красивы. Массивность верхнего купола в виде луковицы компенсируется прозрачной колоннадой низа. Родственный мавританскому, индийский стиль стал восточным и нашел себе выражение в солидных и могучих образах.

Размеры этих зданий иногда были настолько велики, что их главные купола были вполне сопоставимы с соответствующими частями самых колоссальных зданий мира. Мавзолей Магомет-шаха имел купол тридцати восьми с половиной метров диаметром и уступал только куполу собора св. Петра в Риме и куполу Пантеона. Проблему взаимодействия купола и поддерживающих его арок архитекторы того времени решали мастерски.

* * *

Арабы-бедуины с глубокой древности носили одежду, неотъемлемыми элементами которой были грубые сандалии, праща, лук и копье (рис. 289). Сам пророк Магомет одевался просто: он носил рубаху с короткими рукавами, кожаный пояс, грубый плащ в виде мешка, головную повязку с кисточками или чалму. От своих соплеменников он отличался тем, что спускал один конец своей чалмы на лоб, а другой на плечи. Только на торжественных собраниях перед народом надевал на себя богатые дары, полученные от разных владык. Любимыми цветами его одежды были черный, зеленый, красный и белый.

Завоевывая народы, арабы перенимали ремесла побежденных и элементы их одежды. Позднее они установили торговые связи с Востоком и Севером и получали из Китая и Индии редкие ткани, из России — меха, из Африки — звериные шкуры, павлиньи перья, слоновую кость, из Испании — золото и драгоценные камни.

По мелким изваяниям гренадского собора, которые воссоздают обряд крещения арабов, можно составить представление о мужской одежде испанских мавров. Они изображены в длинных куртках, подобранных поясом, узких шароварах, шапках и кожаных полусапогах. На плафоне су-



Рис. 289. Алжирец из Сахары. *Арабская мужская одежда*

дейского зала Альгамбры, который, вероятно, расписывали христианские художники после изгнания мавров, изображены мавры и христиане. Судя по этим изображениям, представители власти носили много одежды и этим отличались от низших сословий. На голову они надевали чалму, концы которой иногда спускались по плечам, сверху — плащ с капюшоном, заимствованный, вероятно, у римлян.

Но как бы ни был роскошен костюм, его достоинства заключались не в фасоне, а в стоимости ткани. Кроме того, было принято несколько раз

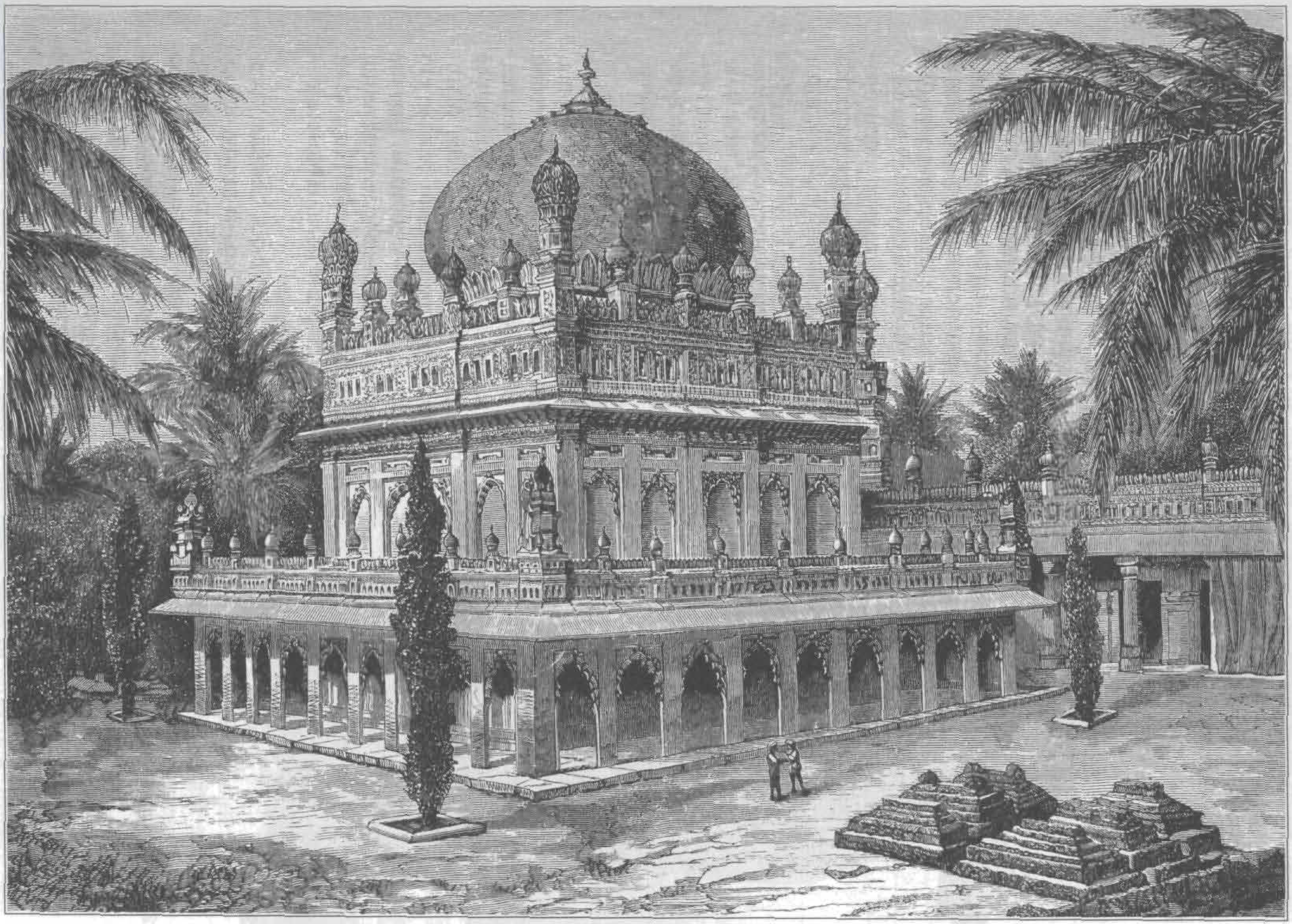


Рис. 290. Мавзолей на кладбище голкондских царей. *Индия*

переодеваться в дорогую одежду, иногда до семи раз в течение одного торжества.

Мужчина больше всего заботился о своих волосах и оружии, а из украшений носил только перстни. Уважение, которое народы Востока питают к бороде, получило поддержку и обоснование у Магомета. Всякое поругание бороды считалось самым ужасным оскорблением. Голову арабы обычно брили, оставляя только клок волос на макушке. Перстень, украшенный сердоликом, носили на правой руке, иногда — на груди.



Рис. 291. Египтянка. *Арабская женская одежда*

Искусство изготовления оружия арабы унаследовали от предков. Первая в мире дамасская сталь была известна еще в глубокой древности, оставалось только облагородить ее внешнюю отделку. Узоры по стали, так называемое дамаскирование, увеличивали ценность оружия. Вскоре испанское оружие стало не менее известным, чем азиатское. Арабы всегда носили оружие при себе. Считалось, что завороженное оружие делает его хозяина неуязвимым.

Полевыми знаками во время похода у арабов служили знамена. Первое знамя представляло собой распущенную чалму, прикрепленную к копью одним из полководцев пророка. Священное знамя Магомета было совершенно белым, его полевой значок — черным. Прочие знамена войск были сделаны из покрывал жен и украшены надписью: «Нет бога, кроме бога, и Магомет — пророк его».

Арабская женская одежда представляет собой узкий хитон, не доходящий до ступней, поверх которого надевали другую, более короткую одежду. Сверху арабские женщины набрасывали накидку, которая спускалась с головы и драпировалась складками спереди назад; на ноги они надевали полусапожки и шаровары. По закону Магомета требовалось, чтобы лицо женщины было закрытым (рис. 291), за исключением тех особ, кому уже поздно вступать в брак. Покрывало должно было спускаться не ниже во-

рота рубахи; обнажать ноги было недопустимым. Женский костюм был доведен во времена халифатов до удивительной роскоши. У дочери одного халифа хранились шелковые ткани 30 000 наименований.

Туалетные принадлежности и украшения пользовались у арабов большим почетом. Богатые носили золото и драгоценные камни, люди победнее — серебро, латунь, цветные стекла (рис. 292). Мавританки пользовались всевозможными притираниями и румянами, чернили порошком брови и веки, раскрашивали руки и ноги, иногда одни ноги, иногда пальцы, ладони и ступни. Натуральный цвет волос и их густота считались идеалом красоты. Сбоку завивали длинные локоны, спереди волосы коротко подстригали. Иногда все волосы на висках были заплетены во множество косичек. Косички опускали за спину и вплетали в них шнурки, украшения из листового золота, золотые пуговки и колечки. Кольца носили не только на руках, но и в носу.

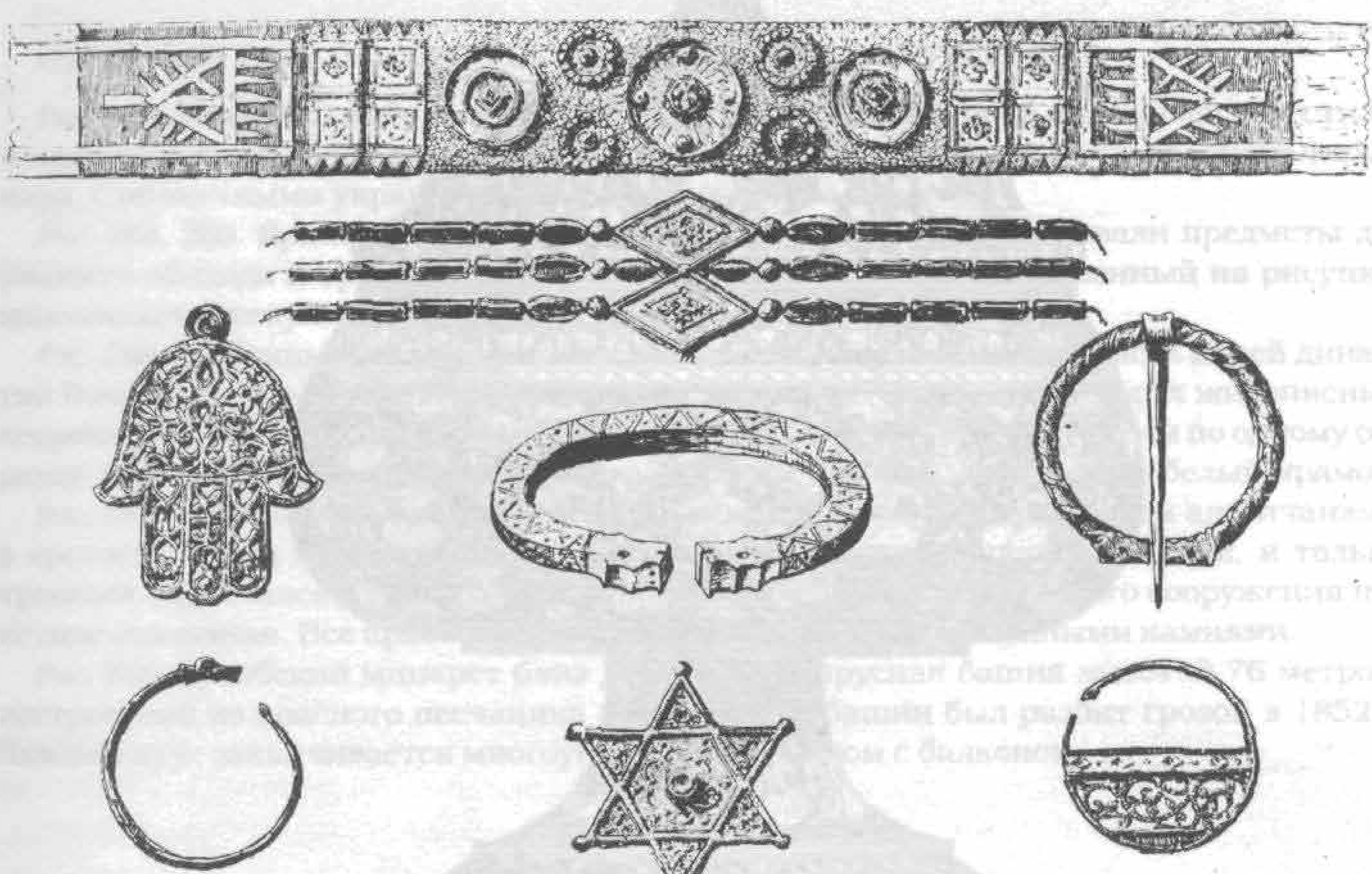


Рис. 292. Арабские ювелирные украшения

На домашнюю утварь арабы смотрели как на необходимость, а не как на произведение искусства. Арабы мастерски изготавливали сосуды, для чего использовали благородные металлы, а также бронзу, латунь, медь, иногда — стекло (рис. 293). Правда, отделка сосудов часто была рассчитана на внешний эффект и не всегда гармонировала с формой предмета.

Как и у всех кочевых народов, мебель у арабов ограничивалась ковром, которым накрывали пол, и диваном. «Диван» представлял собой кирпичную лавку, которая шла вдоль каменных стен. Поверх нее клали тюфяк, покрывали его ковром и клали валик с кистями вместо подушки. Диван той

поры напоминал турецкую тахту. Восток не любил стульев, и вряд ли арабы их использовали.

Постель состояла из тюфяка, покрытого простыней. Летом клали другую простыню, которой укрывались, а зимой — теплое одеяло. Сверху укрепляли полог от комаров. Наутро тюфяк сворачивали и прятали в чулан. Столы тоже не были распространены на Востоке. В ходу были только небольшие столы для письма и маленькие подставки в виде пестро раскрашенных многогранных тумбочек.

Иногда на Востоке появлялись необычные предметы роскошной обстановки, которые с восторгом заимствовали европейцы. В Багдаде, например, находился трон, слава о котором дошла до византийского императора Феофила. Он поручил математику Льву соорудить для себя такой же.



Рис. 293. Арабская латунная ваза XV в.

Вот как описывает один из очевидцев предметы, стоявшие во дворце Константина Багрянородного: «Перед царским троном находилось позолоченное дерево, на ветвях которого сидели позолоченные птицы и пели соответствующими голосами. Перед троном, словно на страже, стояли золоченые львы, которые били хвостами по полу и издавали рев, разевая пасть и шевеля языком. Два евнуха ввели меня в тронный зал. Как только я вошел, львы зарычали, птицы зачирикали. Я не испугался и не удивился: я уже был предупрежден об этом через сведущих людей. После того как я, поклонившись в третий раз земным поклоном, поднял голову, царь оказал-

ся почти под потолком, тогда как при моем входе он сидел очень невысоко, и платье на нем уже было другое. Как это случилось, понять не могу, но полагаю, что его подняли кверху с помощью такого же снаряда, какой употребляется для выжимания винограда. Царь в это время ничего не говорил, да если бы хотел, то едва ли бы это было возможно из-за той высоты, на которой он находился».

На торжественных приемах послов халифы блистали чрезвычайной пышностью. По обеим сторонам дворца расставляли войска. У входа стояли высшие сановники, невольники с золотыми перевязями, усыпанными драгоценными камнями. Далее следовали четыре тысячи белых евнухов и три тысячи черных; число стражей доходило до семисот. Тридцать восемь тысяч больших стенных ковров украшали дворец. Сто львов ходило по комнатам на золотых цепях, а в приемном зале восседал халиф на троне, который так понравился Феофилу.

* * *

Несколько слов о рисунках, помещенных в этой главе:

Рис. 263. Мавзолей Акбара в Секундре. Типичная постройка в индо-арабском стиле, *воздвигнутая в начале XVII в. Мавзолей был построен Джехангиром из красного песчаника*, с мозаичными украшениями и облицовкой из мрамора.

Рис. 264, 266. Яркий пример того, с каким вкусом арабы отделывали предметы домашнего обихода и оружие. Шлем с текстами из Корана, изображенный на рисунке, напоминает русскую «иерихонку».

Рис. 286. Гробницы царей «Мага-Сатти». Здесь находятся мавзолеи всех царей династии Рана и несколько могил древних царей Анапура. Это один из самых живописных некрополей Востока. Величина мавзолеев различна, но все они построены по одному образцу: красивый купол поддерживают грациозные колонки. Материал — белый мрамор.

Рис. 287. Тронный зал дворца в Дели. Бывший дворец был превращен англичанами в крепость. Из-за этого здание обезобразили кирпичными перегородками, и только *тронный зал остался в неприкосновенности. Роскошь убранства этого сооружения поистине* сказочная. Все арабески выведены по мрамору драгоценными камнями.

Рис. 288. Кутабский минарет близ Дели — пятиярусная башня высотой 76 метров, построенная из красного песчаника в XIII в. Верх башни был разбит грозой в 1852 г. Каждый ярус заканчивается многоугольным карнизом с балконом.

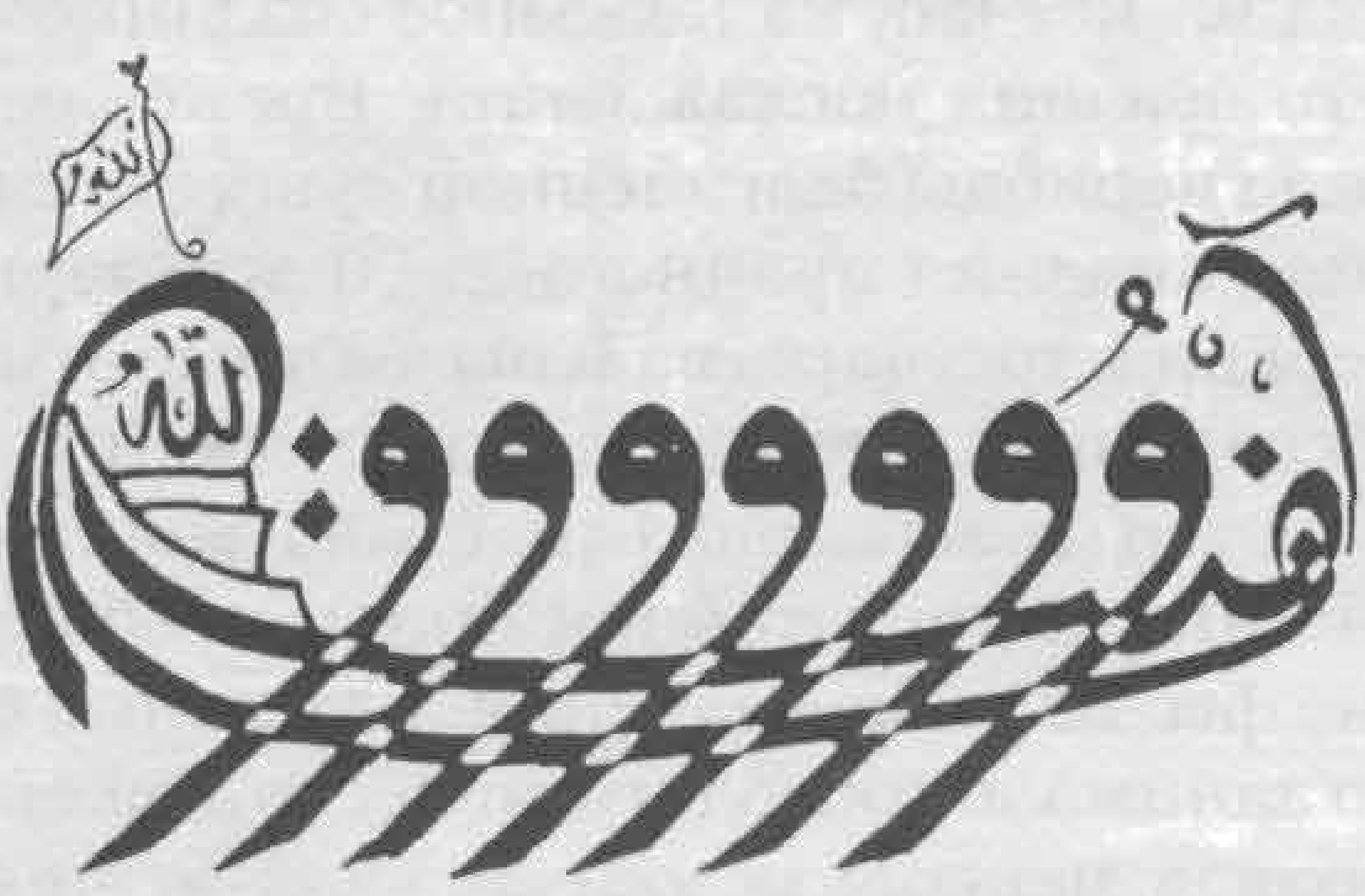


Рис. 294. Образец арабской каллиграфии

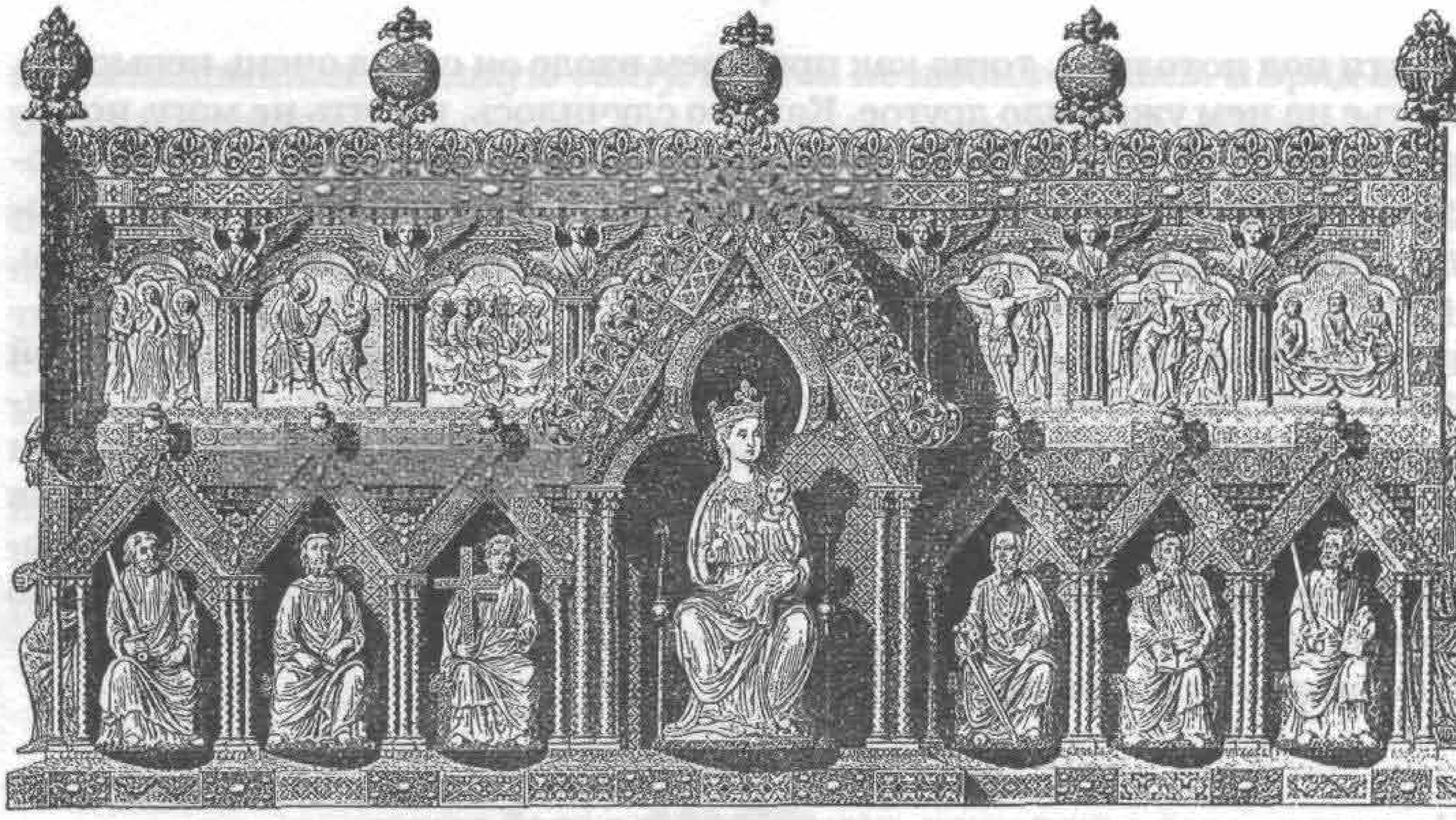


Рис. 295. Ковчег из собора в Ахене

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
Зодчество на Западе

Средние века соединили в себе противоречивые веяния: упадок духа и ханжество, рыцарские подвиги и внутреннее бессилие, мистическую любовь, обоготворение женщины, взгляд на нее как на неземное создание и потребность каких-то высших наслаждений. Временами общество переживало периоды болезненной чувствительности — его тревожили видения мрачного ада и лучезарного рая.

Соперничество церкви и государства и вызванные этим интриги и междоусобицы мешали созданию прочной политической основы новой европейской жизни. Папство возвысилось и стало могущественной силой, а мирская власть не имела достаточной опоры в обществе. Государства дробились на мелкие феодальные владения, отдельные сословия, общины и цеха. Монашество занимало господствующее положение, но это не привело к смягчению нравов: церковь не уничтожала, а, наоборот, плодила суеверия. Законность и право попирались множеством привилегий; виновность на суде доказывали, применяя жесточайшие пытки.

Особенности экономического и политического развития Европы сказались и на преобладающих формах искусства этого времени. Опираясь на традиции первых христианских построек, зодчие все же были вынуждены самостоятельно разрабатывать стиль, соответствующий новым идеалам. В новом стиле не только отразилось германское влияние, но и сказалось воздействие византийского и мавританского зодчества.

* * *

Первые, еще деревянные, северогерманские постройки не сохранились до нашего времени. Тем не менее известно, что повторяющейся формой в них была базилика, а любимым германским мотивом стала многогранная пирамида, заменявшая купол.

Дошедшие до нас каменные строения возводили по образцу полуантичных форм, с круглыми башнями и длинным фасадом; на первый взгляд они напоминали церковь св. Аполлинария в Равенне. Памятники английского и французского зодчества той поры также не отличались особым разнообразием: в них практически отсутствовала игра карнизов и выступов. Несколько интереснее выглядели венецианские постройки: в них чувствовалось влияние античных развалин Рима.

Вскоре во многих постройках проявились элементы, ставшие основой новой архитектурной эстетики. Если в языческие времена маленькая ни-

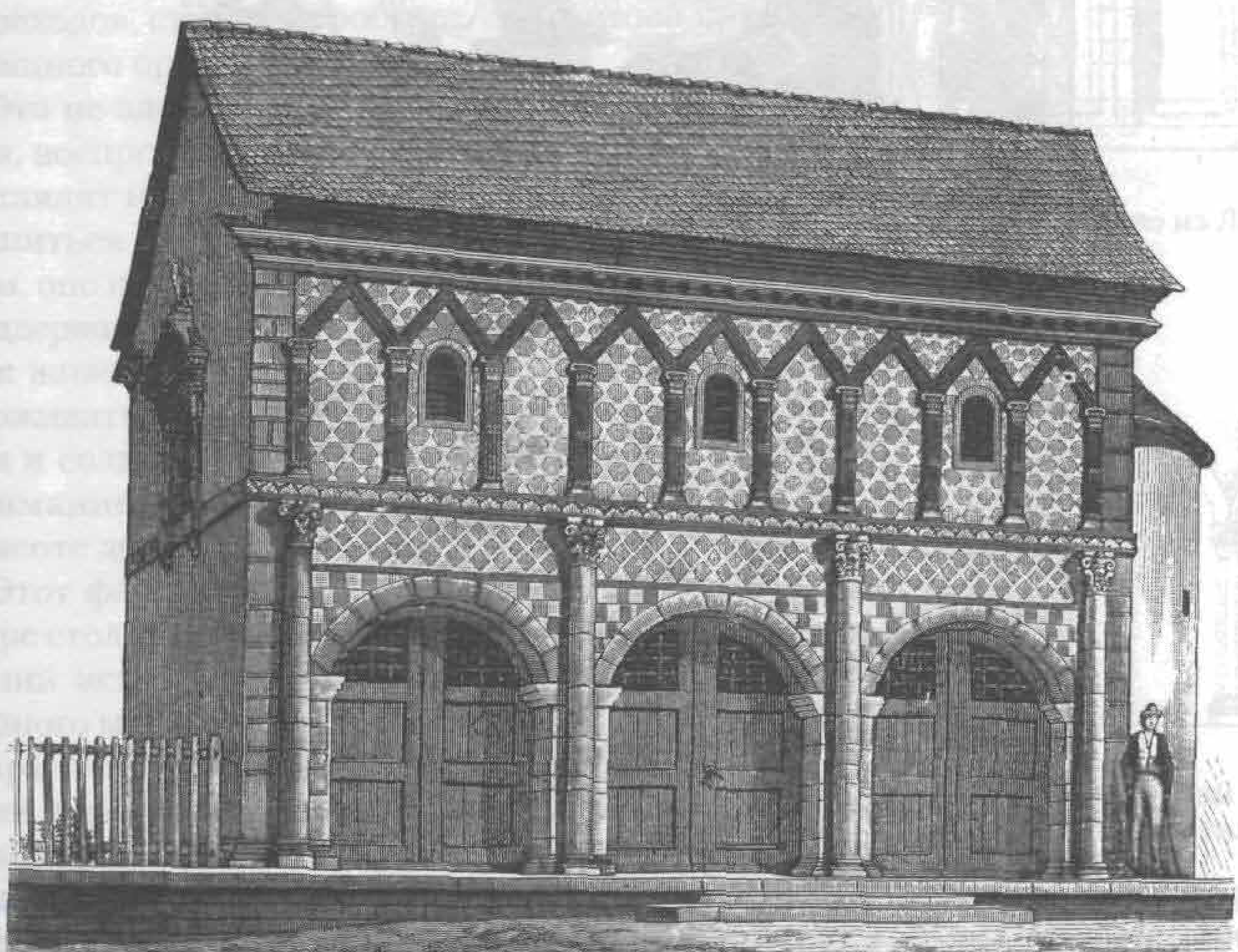


Рис. 296. Монастырская церковь в Лорше

ша для статуи божества вполне удовлетворяла неприхотливым религиозным требованиям и само здание храма тоже возводилось небольшим, то в средние века положение изменилось. Храм должен был напоминать о кресте, на котором был распят Спаситель. Каждая его архитектурная подробность становилась символической: розетки — это вечная роза, ее лепестки — души праведников и т. д.



Рис. 297. Мадонна. *Миниатюра из книги «Book of Kells»*

Новые здания храмов были рассчитаны на население целых городов. Внутри их сумрачно и холодно. В дождливый день полумрак кажется еще суровее; в солнечный — яркие лучи, проникающие сквозь стекла, кажутся кровавыми. Все полно таинственности, все говорит о каком-то ином, нездешнем мире. Это настроение создавали бесконечно переплетающиеся

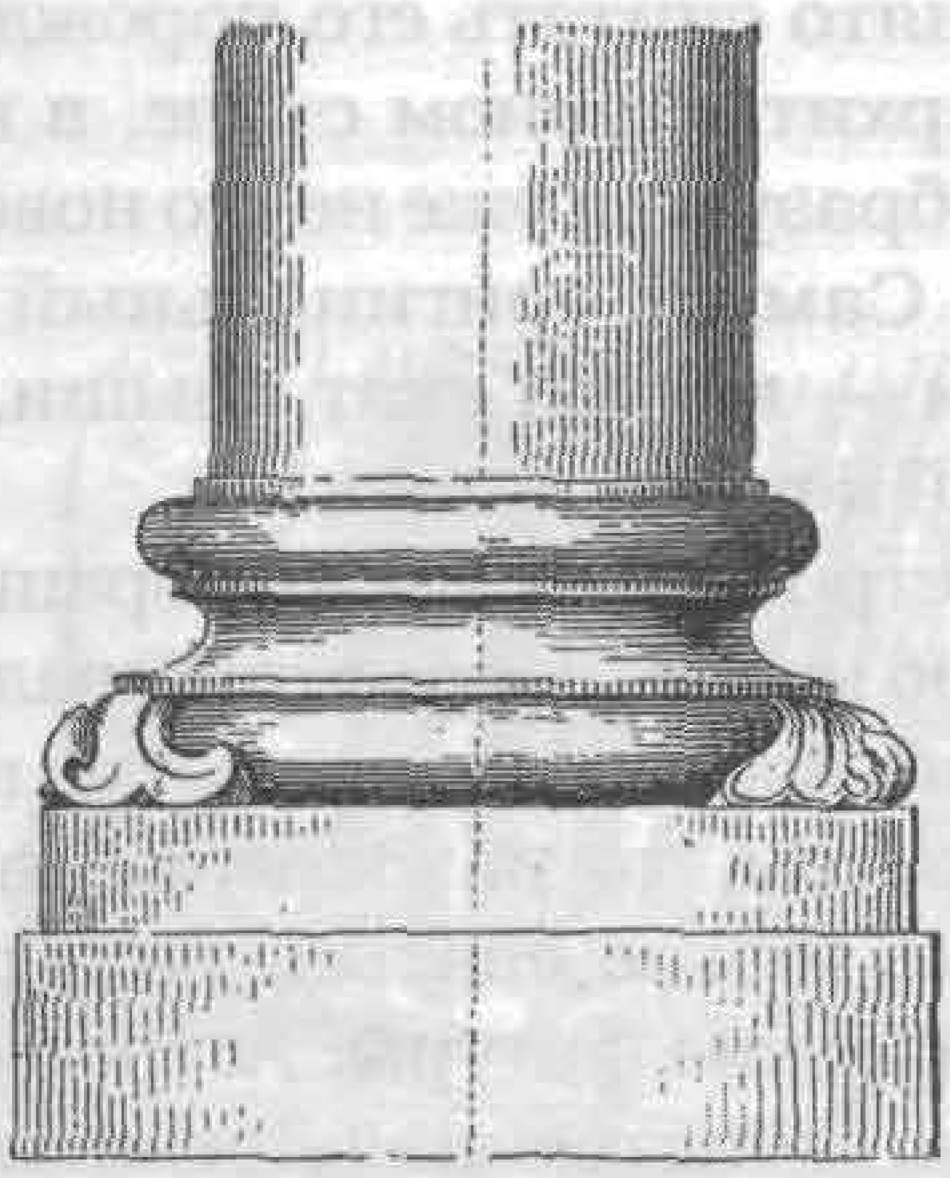


Рис. 298. База колонны в Лаахе



Рис. 299. Капитель в Гильдесгейме

аркады и своды. На колоссальные столбы колонн громоздились новые столбы, над ними нависали сквозные воздушные переходы. Своды вздымались все выше, а над ними в небо уходили колокольни, увенчанные островерхими башенками, которые уже терялись в облаках. Внутри, под сводами стрельчатых дуг, бесконечный ряд колонн, переходов, статуй и гробниц, окутанный кружевом изящного орнамента.

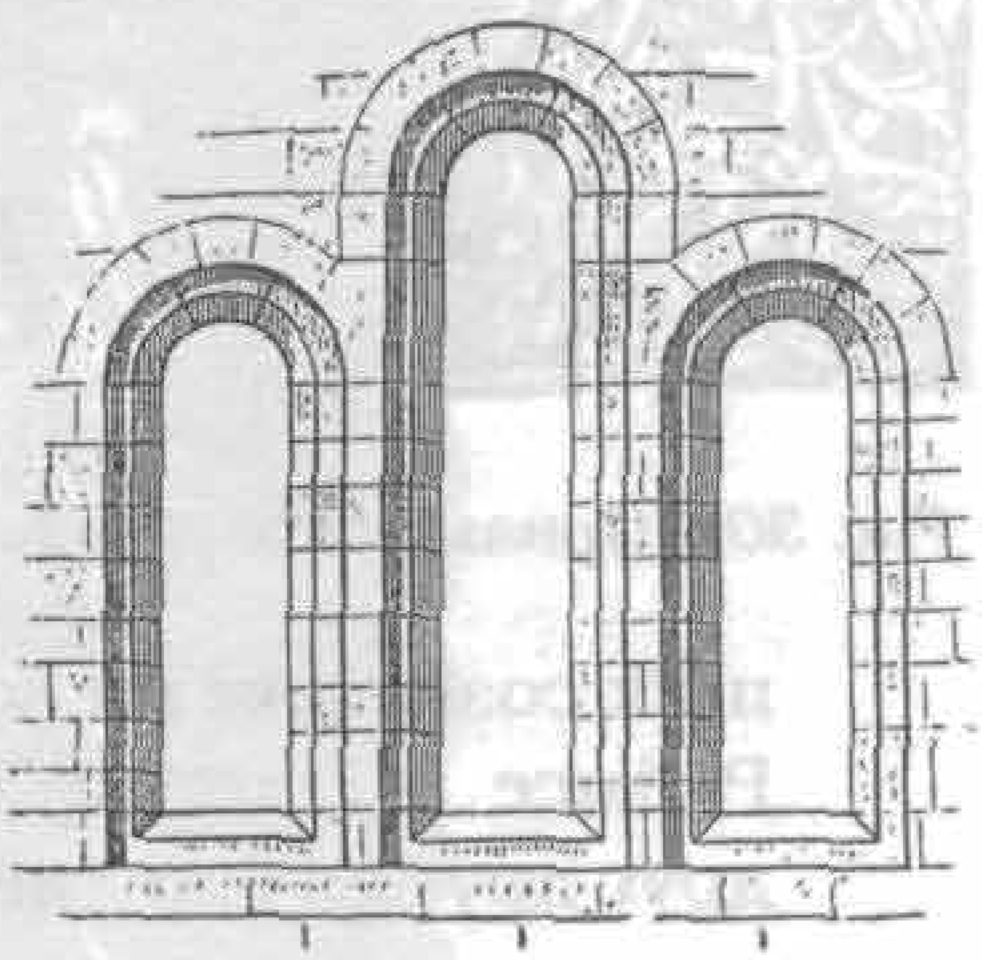


Рис. 300. Окно из Липпштадта

Это не здания — это какие-то ювелирные изделия, воспроизведенные в огромных размерах. Они выглядят настолько воздушными, что готовы разрушиться сами собой. Все здание кажется хрупким, оно постоянно крошится, железо ржавеет и не поддерживает камень. У подножия такого сооружения живет целый городок работников, чтобы поддерживать его в надлежащем состоянии. О прочности и солидности здания не заботился никто. Все внимание сосредоточивалось на изумительной красоте деталей.

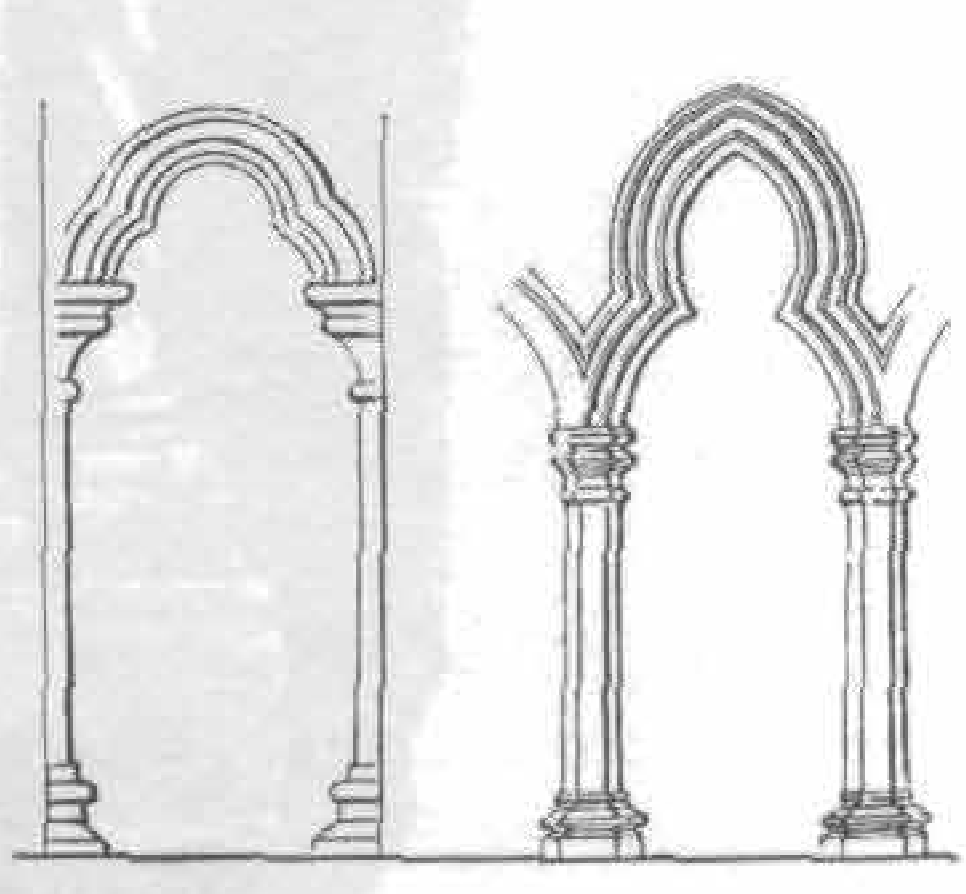


Рис. 301. Арки в форме трилистника

Этот фантастический стиль царил в Европе четыре столетия. Он обусловил своеобразие произведений искусства на огромной территории от Северного моря до Средиземного; его черты заметны в архитектуре соборов, замков, крепостей, на мебели и даже на одежде. Готика стала порождением романского стиля, который вышел из недр древнехристианского искусства.

Как ни странно, но стиль, который разрабатывали германские народы, казался варварским только в сравнении с классическим искусством. Взяв за образец римско-христианскую базилику, романский стиль попал под влияние мавританского. Оно оказалось настолько сильным, что стрельча-



Рис. 302. Орнамент из церкви Ванг

тую дугу принято считать его порождением. Но в общем архитектурном стиле, в некоторых деталях образуется уже нечто новое, свое собственное. Самый оригинальный мотив этого времени — крутой скат крыши, почти превративший конус в шпиль.

Внимание строителей было обращено на портал; именно на нем сосредоточивались все усилия. Если на Востоке лепка статуй находилась под запретом, то на Западе, наоборот, изображали не только святых, но и различные фантастические фигуры. Астрономическая символика, свойственная Древнему Египту, в католических церквях нашла отражение в 12 знаках зодиака, между которыми перемещается солнце в течение года. Над главным входом обязательно помещали розетку (круглое окно); это стало одной из визитных карточек романского стиля.

Башни, стоящие в итальянских церквях отдельно, в романских постройках стали частью здания. В верхней части башен стали вешать колокол, с помощью которого верующих созывали на богослужение. В Бонне, Майнце, Лимбурге, Зальцбурге, Реймсе и Париже были возведены церковные здания, превосходившие друг друга в фантастичности и красоте деталей.



Рис. 303. Церковь Ванг близ Дронтгейма

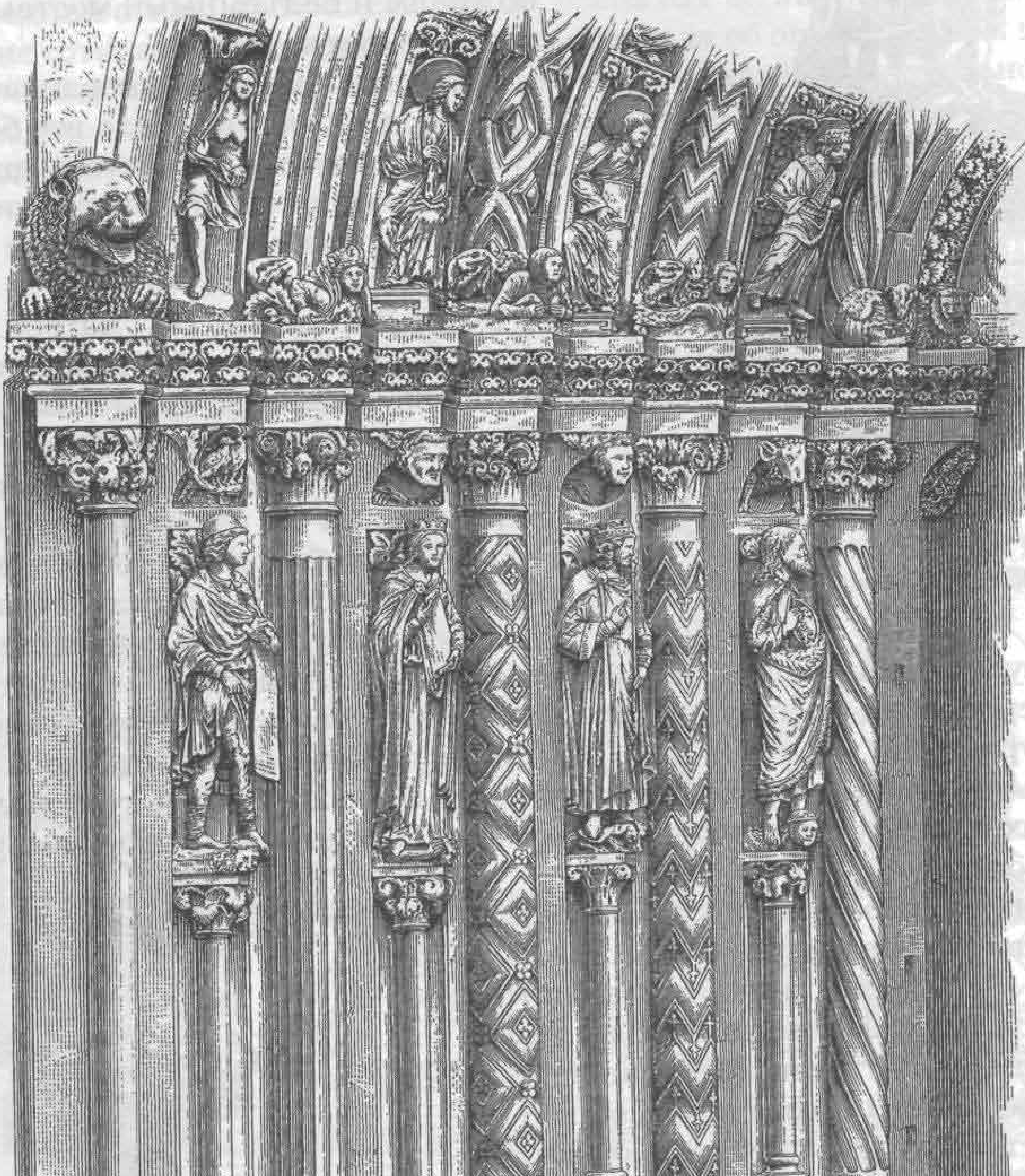


Рис. 304. Фрагмент Золотых ворот во Фрейбурге



Рис. 305. Норманнское кадило

Огромные замки рыцарей представляли собой целые группы зданий, обнесенных зубчатой стеной с башнями по краям и подъемными мостами, перекинутыми через ров.

Когда во Франции утвердилась монархия, в искусстве стало все больше сказываться влияние вкусов двора и светского общества. Классические предания были забыты, и на первое место вышло великолепие готики.

Собор Парижской Богоматери, соборы Амьена, Бужи, Мо, завершенные в XIII в., являются примерами архитектурной свободы, выражения христианских принципов яснее и полнее, чем когда бы то ни было. Готическое здание подобно карточному домику: оно опирается на части, совершенно подобные друг другу, и представляет собой чудо равновесия. Здесь материя подчинена идее, как и в христианском вероучении. Основная идея готики — стремление вверх; основная структура стиля — острая дуга. Тяготение греков к земле отражала горизонтальная линия карниза. Христианское миросозерцание требовало наклонных линий, сходящихся наверху, в бесконечном пространстве, у престола Божия.

Шпили, по выражению одного поэта, напоминают пальцы, указывающие на небеса. Лестницы, проглядывающие из-за колонн и извивающиеся кверху, напоминали лестницу Иакова, ведущую в небо. Два отрезка круга, образующие стрельчатую дугу, делают свод тем стройнее и выше, чем больше радиус этой дуги. Орнамент, покрывающий стены, стал самобытной, а не заимствованной формой. Мотивами для архивольта и капители являлись буковый, дубовый, виноградный листья, репейник, цикорий и клевер.

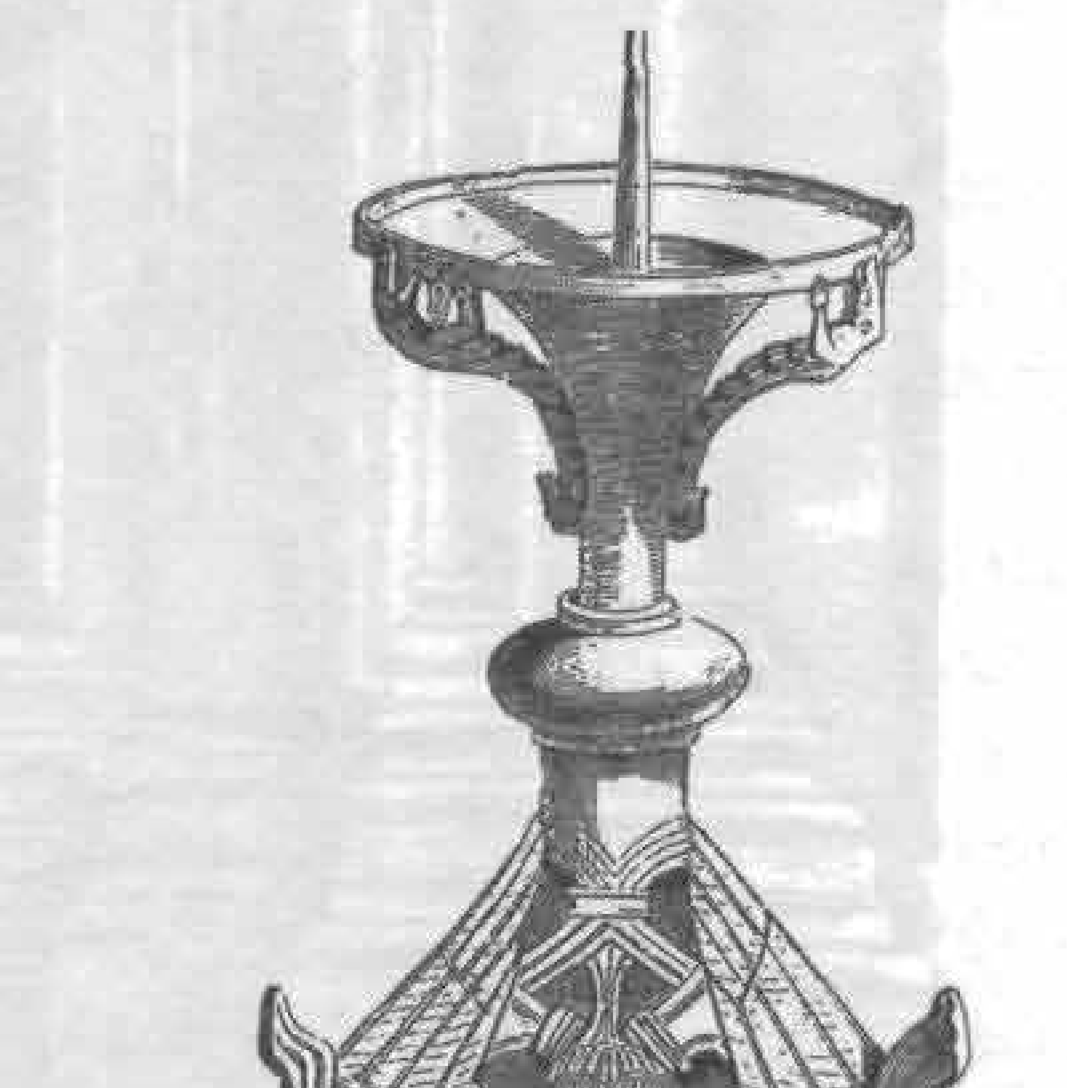


Рис. 306. Романский алтарный подсвечник

Готический храм состоит из приподнятого над землей пространства, доступного только священнослужителям, среднего наоса, портала и двух или четырех боковых наосов, соединенных стрельчатыми арками с главным храмом. В готическом стиле раз-

личают три эпохи. Первая эпоха — ранний готический стиль. Как и предшествующей романской эпохе, ей свойственна некоторая тяжеловесность и простая дуга, стрелка которой еще не очень заострена. Более разработан средний стиль, преобладавший до конца XIV в.; это было высшее проявление готики. Третья эпоха свидетельствовала об определенном вырождении стиля: вычурность и излишний блеск деталей окончательно взяли верх над архитектоническим целым. Стиль этого периода получил название «пламенеющей» готики.

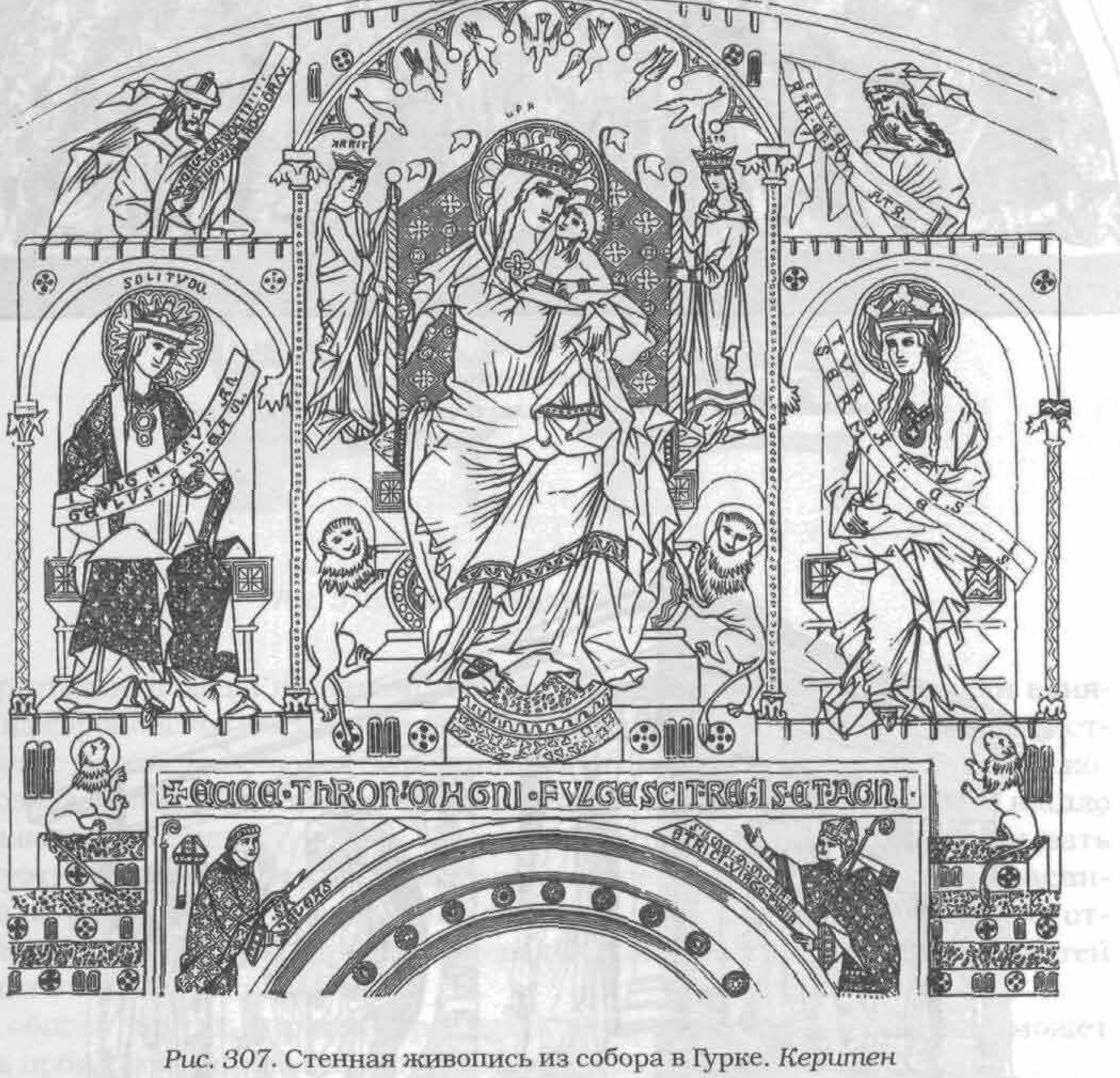


Рис. 307. Стенная живопись из собора в Гурке. *Керитен*

Стремление к стрельчатым верхушкам в гораздо большей степени было свойственно северу, нежели югу. В Италии готический стиль оказался лишь временной модой. Стремление строить вширь здесь чувствуется гораздо больше, чем в Германии. Миланский собор, этот верх совершенства итальянских зданий готического стиля, представляет смесь идей готики и эпохи Возрождения. Превосходный материал, белый мрамор и отделка



Рис. 308. Поклонение волхвов.
Фрагмент арки над Золотыми воротами во Фрейбурге



Рис. 309. Фрагмент кафедры в Вексельбурге

деталей компенсируют некоторые недостатки ансамбля Миланского собора, а таинственный розоватый свет внутри здания придает ему особую торжественность.

Лучшими памятниками готического стиля считаются Кельнский собор, башни которого обогнали по высоте пирамиду Хеопса, Страсбургский собор с недостроенной башней, церковь св. Стефана в Вене, Фрейбургский и Антверпенский соборы, знаменитый «Notre Dame de Paris», собор в Реймсе, Вестминстерское аббатство в Лондоне с чудесной часовней Генриха VII и множество других построек, разбросанных по всей Европе.



Рис. 310. Южнофранцузская капитель

Крестовые походы и знакомство с мавританской поэзией оказали влияние на европейское искусство той поры. Христианство сложно взаимодействовало с магометанством и с древним языческим миром; духом поэтического возрождения овладевал мистицизм. Стремление к новым идеалам нашло отражение и в скульптуре. Все выступы, консоли, галереи стали покрывать статуэтками, мотивы которых были заимствованы из легенд. Статуи расписывали, раскрашивая их одежды в красный или голубой цвет с золотой отделкой. На консолях и капителях нередко появлялись изображения чертей и фантастических драконов.

В общих чертах картина средневекового зодчества на Западе может быть проиллюстрирована рисунками к этой главе.

Раки и ковчеги, которые ставили над алтарем, обычно имели форму продолговатого металлического ящика с двухскатной крышкой. Их украшали драгоценными камнями, филигранью, фигурами и орнаментами с эмалью. Эмаль укрепляли в углубленных местах орнамента, что само по себе рождало интересный эффект. Центром ювелирных работ был Кельн, а позже — Лимож; великолепная рака, изображенная на рис. 295, вероятно, сделана в Кельне.

Рис. 296. Античное влияние сказывается в расположении частей, рисунков колонн и пилястров этой церкви, которая в свое время славилась пестрой росписью. Национальный элемент заметен только во фронтоне над верхними пилястрами и в подборе красок квадратных плит фасада.

Рис. 297. Мадонна. Миниатюра из книги «Book of Kells». Ирландские миниатюристы заимствовали типы из старохристианских миниатюр.

Рис. 298. Базис колонны с наугольным листом из Лааха.

Колонну увенчивала капитель. Первоначальной формой капители была так называемая кубическая капитель. В византийских романских пост-

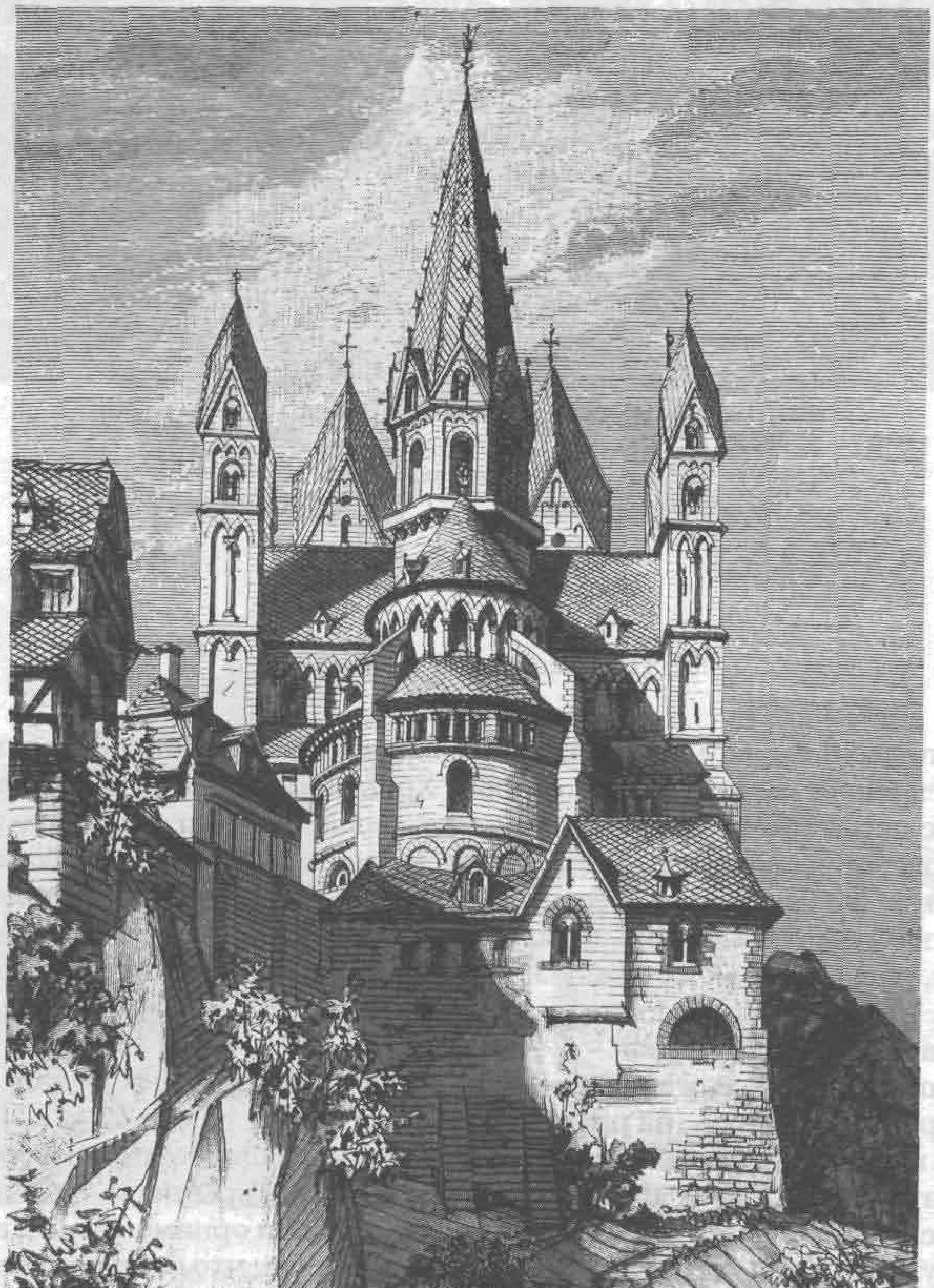


Рис. 311. Церковь в Лимбурге

ройках круглые арки опирались непосредственно на колонны и пилястры среднего нефа, и уже над ними поднимались стены. В разрезе та часть арки, которая опиралась на колонну, представляла собой прямоугольник. Кусок, составлявший его нижнюю часть, был обтесан в форме куба. Задача капители — смягчить переход кубической части в цилиндр, т. е. собственно колонну, и потому куб внизу закруглялся, оставляя бока плоскими.

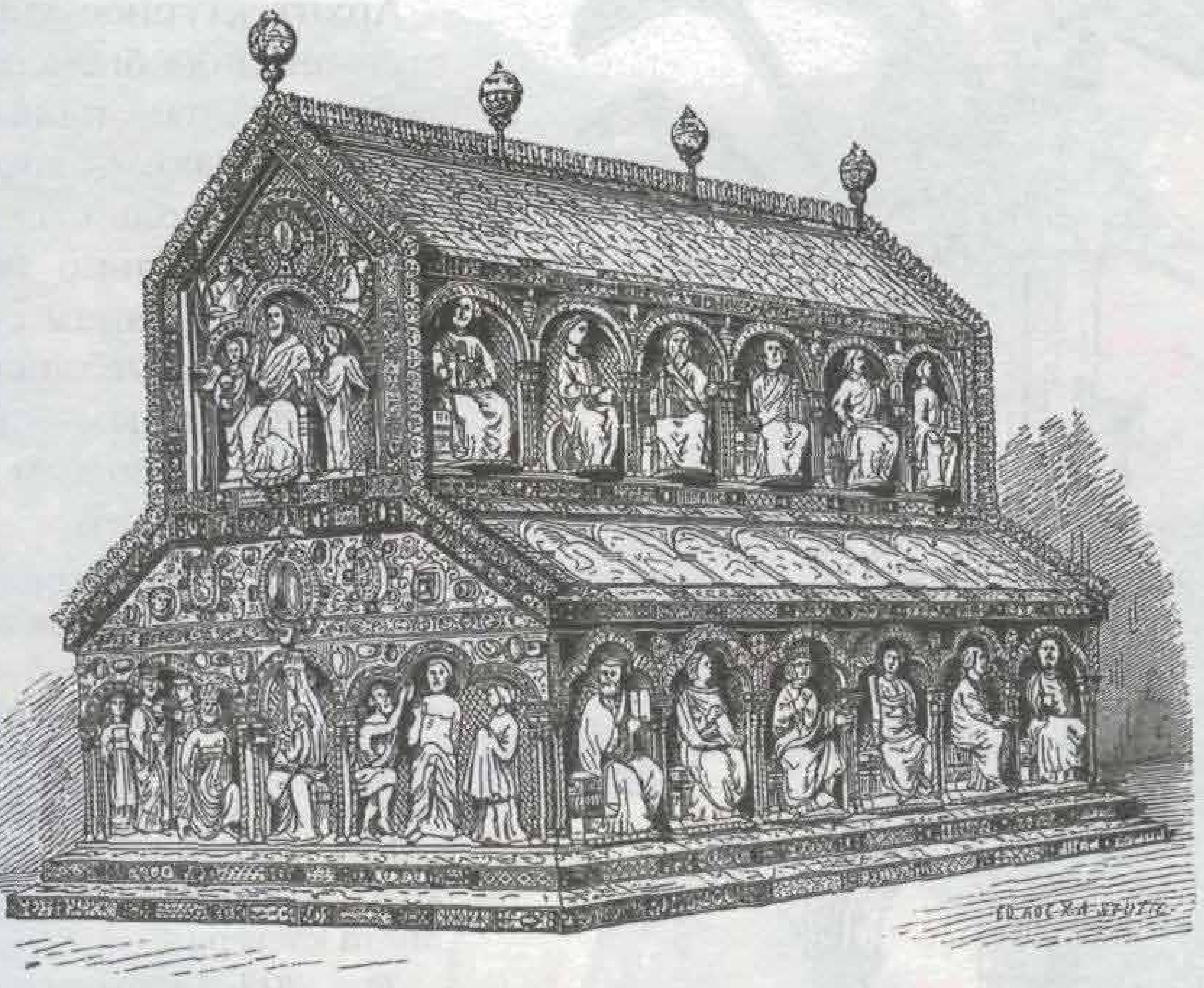


Рис. 312. Рака трех королей в Кельнском соборе

Рис. 299. Кубические капители в позднейшую эпоху. Со временем появились разнообразные украшения, приспособленные к форме капители или обвивавшие ее в виде листьев и скрывавшие ее первоначальный вид. Там, где искусство развивалось на почве римской культуры, капители имели форму чаши и были украшены листьями. Вначале эти украшения едва выступали и имели несложный характер. К концу рассматриваемого периода благодаря развитию техники эти украшения стали выглядеть роскошнее. В некоторых случаях связки и выемки орнамента украшали рядами головок гвоздей.

Колонны, изготовленные по византийским образцам, состоят из более сложных частей, чем пилястры. Их подножие сохраняет форму аттического базиса (желоб между двумя толстыми поясами) на прямоугольном плинтусе. В XII в. между плинтусом и базисом приделывали маленькое возвышение, принимавшее форму листа и составлявшее переход от плинтуса к круглому поясу. Высота и толщина колонн зависела от их назначения: подпирать или украшать здание. В первом случае колонну делали более *массивной, во втором — легче и тоньше.*

Опорой для стен романских построек служили пилястры и колонны. Угловые пилястры были обточены или вынуты и на их место вставлены ко-

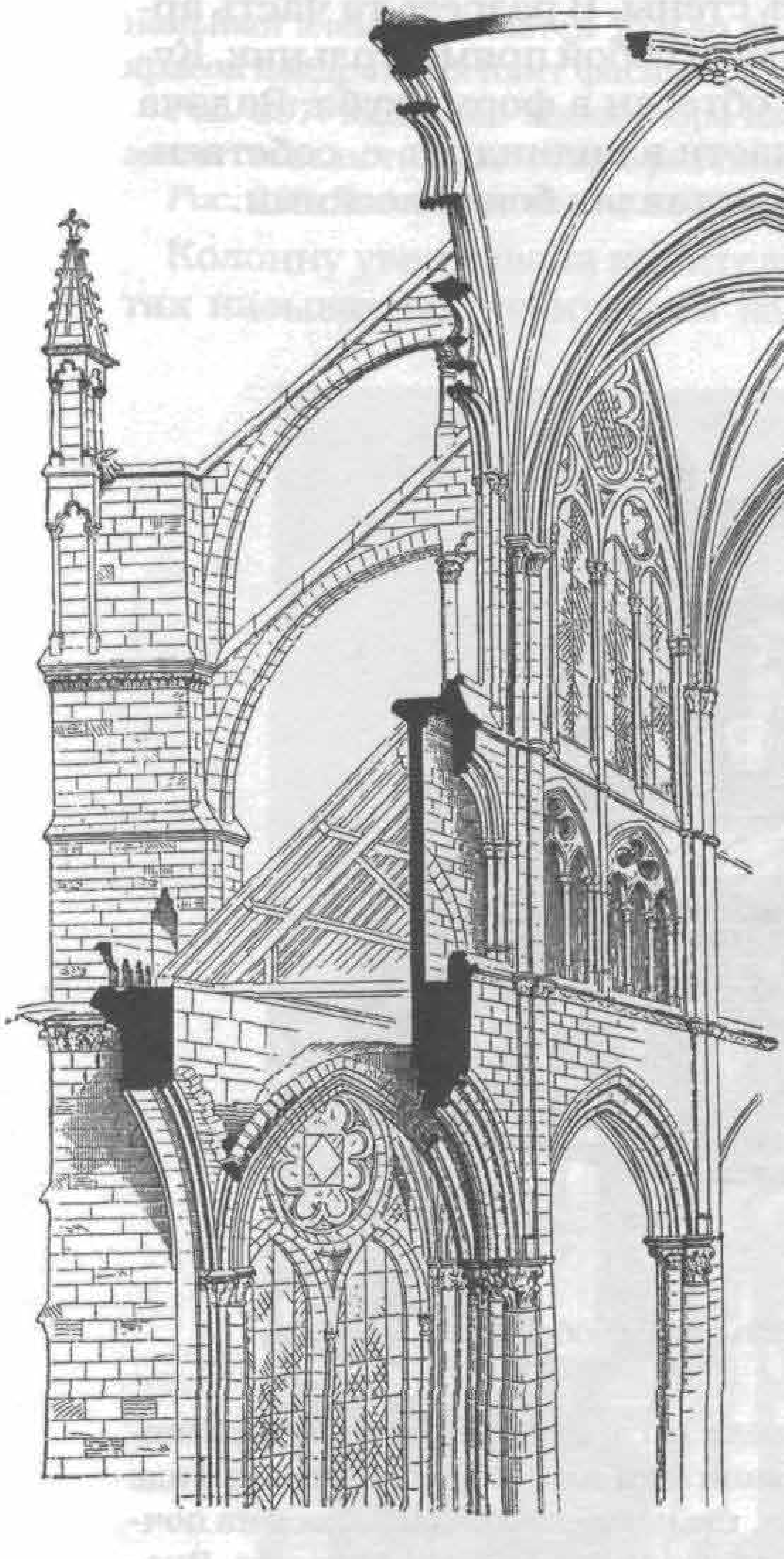


Рис. 313. Собор в Амьене.
Система готической постройки

лонны. Пилястра стояла на цоколе и вверху заканчивалась кронштейном, профиль которого представляет собой откос под плитой, валик или соединение толстого круглого пояса и желоба.

Архитектурное украшение стен вначале было очень незначительным, и оно ограничивалось узкими карнизами, идущими вдоль стен. Иногда они вертикально поднимались над колоннами и пилястрами и связывались общим горизонтальным карнизом, разделяя тем самым стену на несколько частей.

Рис. 300, 301. Окна, характерные для средневековой архитектуры. Вначале в верхней части стен стали делать небольшие, лишенные украшений окна. Впоследствии их начали соединять вместе: в форме веера или в виде арки — круглой, заостренной или в форме листа клевера.

Рис. 302. Орнамент из церкви Ванг. Внутреннее убранство норвежской деревянной церкви, сколоченной из бревен, поросших мхом, и обшитой тесом, производило бы жалкое впечатление, если бы не резьба, которая на протяжении столетий украшала церковь орнаментом из переплетающихся змей и лент.

Наружные стены поначалу украшали выступающими пилястрами. В XII в. они стали гораздо выпуклее и имели вид полуколонн, иногда соединенных арками. Маленькие круглые дуги использовались там, где стена соединяется с крышей. Иногда их делали проще, иногда замысловатее, но они всегда разделяли и обрамляли стену. Подпорками для легкой крыши служат консоли и валькообразные выступы, украшенные орнаментами, напоминающими резьбу по дереву.

Первое время своды применялись только в крипте, призванной выдержать всю тяжесть здания. Постепенно своды стали использовать и в других частях церкви; сначала простые, тяжелые коробовые, покрывающие средний неф, а затем крестовые, заимствованные у римлян.



21. ***Рафаэль Санти***
Положение во гроб. *1507 г.*



22. ***Джованни Беллини***
Святой Франциск в пустыне
1480 г.



23. ***Микеланджело Буонарроти***
Фреска плафона Сикстинской капеллы. *1508—1512. Фрагмент*



24. ***Паоло Веронезе***
Аллегория Мудрости и Силы. *1580 г.*

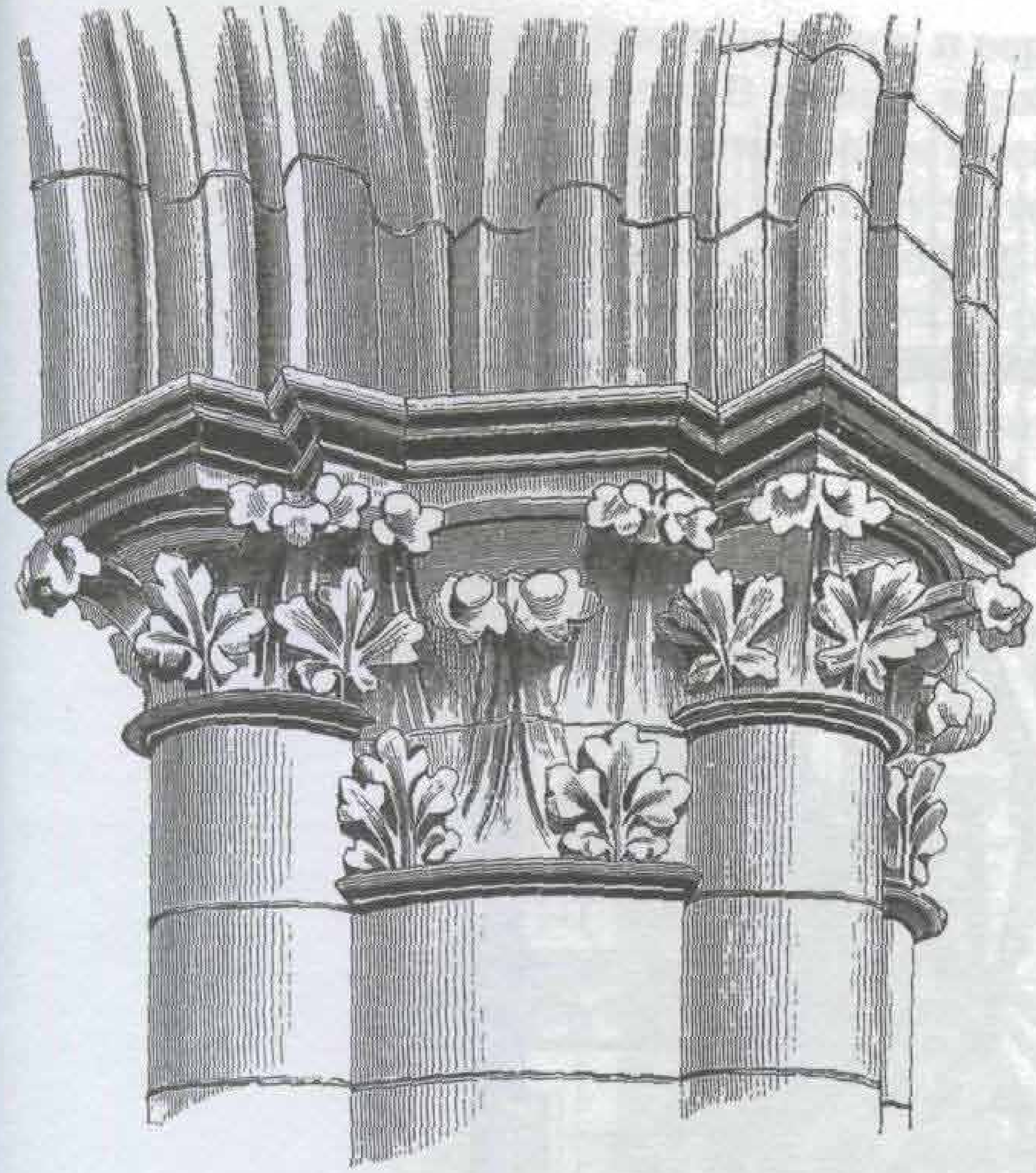


Рис. 314. Староготическая капитель из собора в Амьене

С наступлением эпохи крестовых сводов конструкция церквей претерпела изменения. Пилястры в качестве подпор выступили на первый план и разделили стены нефа. Внутреннее пространство нефа также поделили на квадратные сектора, по углам которых воздвигли пилястры, связанные между собой арками. В свою очередь, арки тоже были соединены между собой крест-накрест, образуя свод сектора. Неф, таким образом, стал выглядеть как непрерывный ряд квадратов, ограниченных по углам четырьмя пилястрами, каждый со своим собственным сводом.

Рис. 304. В XII в. отдельные представители духовенства выступали против украшения стен церквей роскошными орнаментами. Несмотря на это, орнаменты продолжали использовать в отдельных частях зданий, например в порталах. Эти порталы иногда размещали на продольной стороне здания, и они становились отдельными роскошными украшениями в готическом вкусе.

Орнаменты, украшающие стены и арки норманнских построек, состояли из геометрических линий: зигзагов, ромбов, косых линий, и очень редко имели форму растений.

Одним из великолепнейших образцов готики является знаменитая часовня Сент-Шапель, построенная в Париже в царствование Людовика Святого в 1248 г. Пьером де Монтеро. Она была воздвигнута над мощами, вывезенными королем с Востока во время крестового похода. Несмотря на не-



Рис. 315. Церковь Богоматери в Эсслингене.
Поздняя готическая капитель

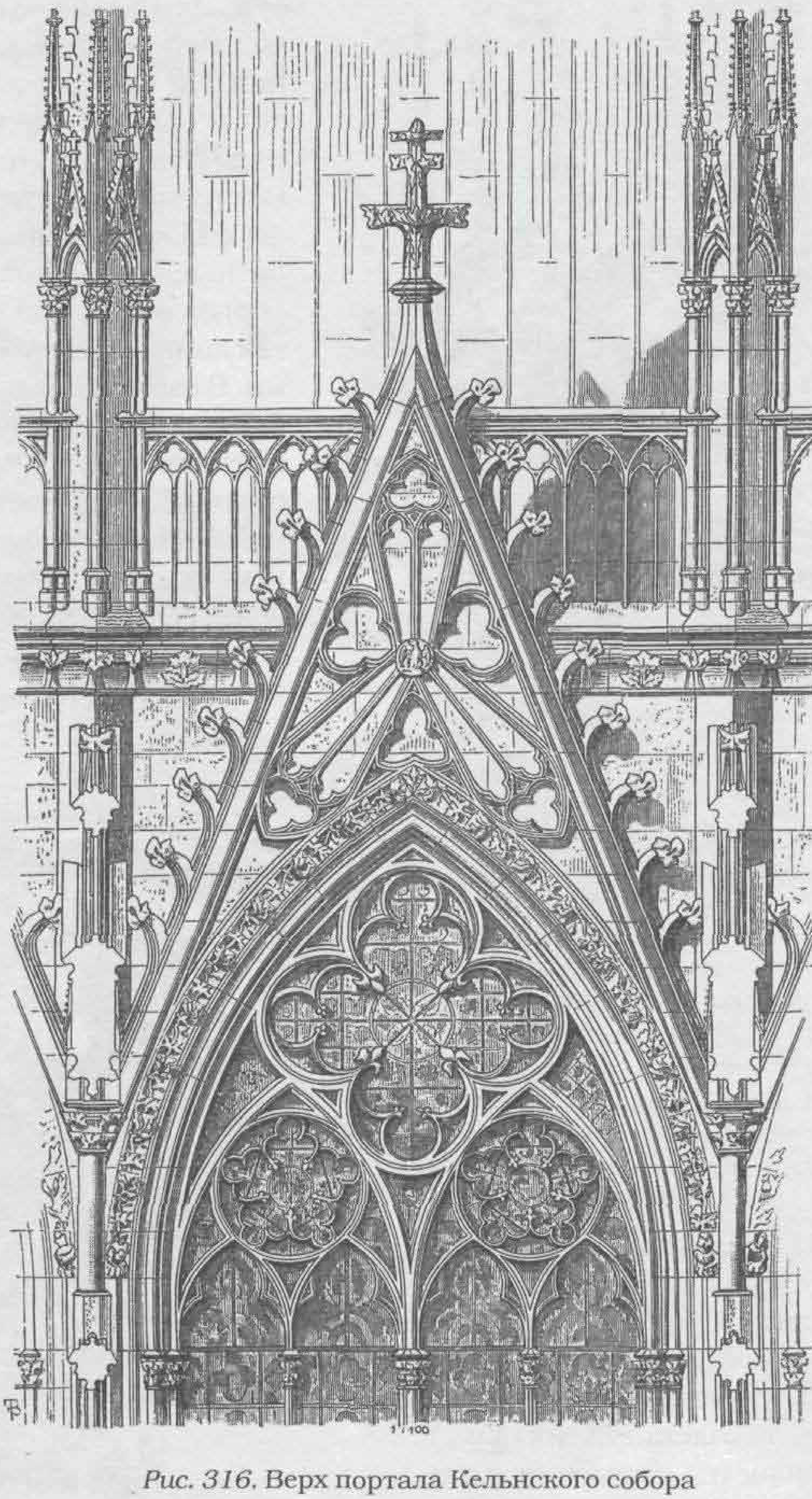


Рис. 316. Верх портала Кельнского собора

большие размеры, эта часовня — едва ли не самый изящный образец готики во всей Франции. В ней всего 35 метров длины, столько же высоты и 11 метров ширины.

Собственно говоря, Сент-Шапель состоит из двух часовен: нижней, трехнаосной, предназначавшейся для придворных чинов и служившей мавзо-

леем для каноников часовни, и верхней — блестящей, пестрой, очень богато разукрашенной. В стенах верхней часовни имеется пятнадцать окон, каждое пятнадцати метров в высоту и четырех метров в ширину. Пространство между ними соответствует ширине контрфорсов, поддерживающих купол. Стекла Сент-Шапель сохранили превосходную роспись средних веков. В гармонии со стеклами находятся богато орнаментированные стены, украшенные статуями апостолов и сценами из Священного Писания. Вся церковь прекрасно сохранилась до наших дней и тщательно отреставрирована.

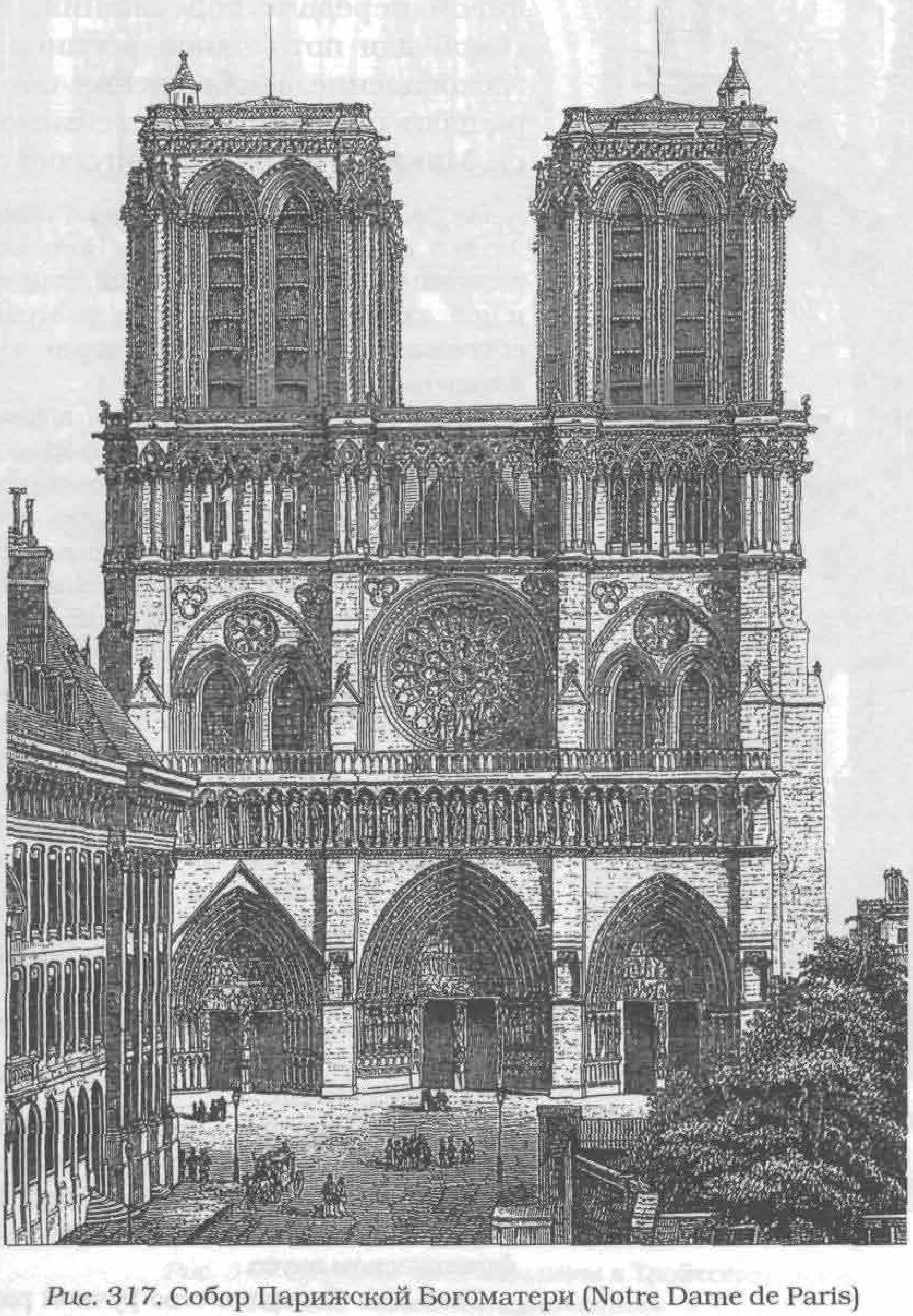


Рис. 317. Собор Парижской Богоматери (Notre Dame de Paris)

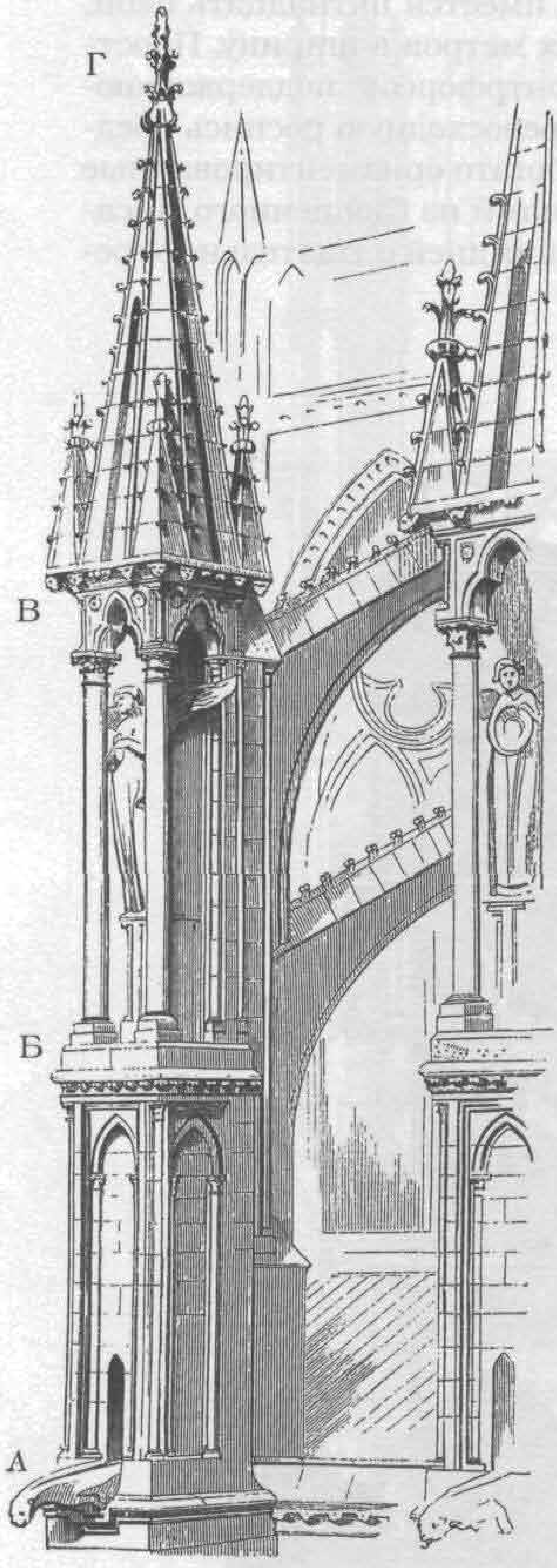


Рис. 318. Контрфорс из Реймского собора.
А — водосток;
Б–В — балдахин; *В–Г* — фиал

Рис. 305, 306. Церковную утварь изготавливали не только из золота, но и из меди и бронзы. К потолку крепили люстры, на обручах и фонарях которых были изображены стены и двери небесного Иерусалима. Фигуры животных в основании алтарных подсвечников выполняли декоративные функции, но могли иметь и символический смысл: например, изображать борьбу мрака со светом и победу последнего.

В XIII в. стенная живопись сделала большой шаг вперед. Художники начали стремиться к естественности рисунка и правдивой передаче содержания. Любимой темой для потолочной росписи служило грехопадение, изображения которого украшают потолки Гильдесгеймской церкви св. Михаила и Брауншвейгского собора.

Рис. 307. Мадонна, сидящая на троне, изображена в традиционном стиле. Но в позе матери, держащей дитя, и младенца, прижавшегося к ней, заметно, что художник не ограничивался обычными заученными приемами, а стремился умилить зрителя.

Рис. 308. Скульпторы XIII в. выражали свои чувства в живой и энергичной форме. Даже в богатой композиции Золотого входа (южный вход в Фрейбургский собор) не нашлось места фантастическим образам. Барельефы, украшающие арку, на которых изображено поклонение волхвов, замечательны драпировкой одежды, отделкой голов и хорошим вкусом художника в целом.

Рис. 309. Наравне с живописью развивалась и скульптура; в XIII в. она достигла своего расцвета. Фрейбург и Вексельбург стали центрами пластического искусства. На кафедре в Вексельбурге изображен сидящим на троне Спаситель и ветхозаветные прообразы его смерти. Рельефы очень выпуклы, позолочены и раскрашены, что смягчает резкость очертаний.

Рис. 310. На юге Франции капители украшали фигурами. Естественному расположению фигур мешали недостаток пространства и сама форма капители, которая иногда связывала две колонны одновременно.

Рис. 311. Церковь в Лимбурге — характерный пример влияния французского стиля; только некоторые детали напоминают Кельнскую школу. Внутренняя отделка собора также выполнена во французском вкусе.

Рис. 312. Совершенство ручной работы существенно возросло в XII в. благодаря тому, что мас-

тера стали опытнее технически. Рака трех королей в Кельне — один из примеров искусства того времени.

Готическая арка представляет собою треугольник с полукруглыми дугами двух одинаковых кругов, сходящихся между собой. Если радиусы кругов равны расстоянию от средней точки, получается равносторонняя арка; если длиннее — ланцетовидная арка, а если короче, то арка делается сплющенной.

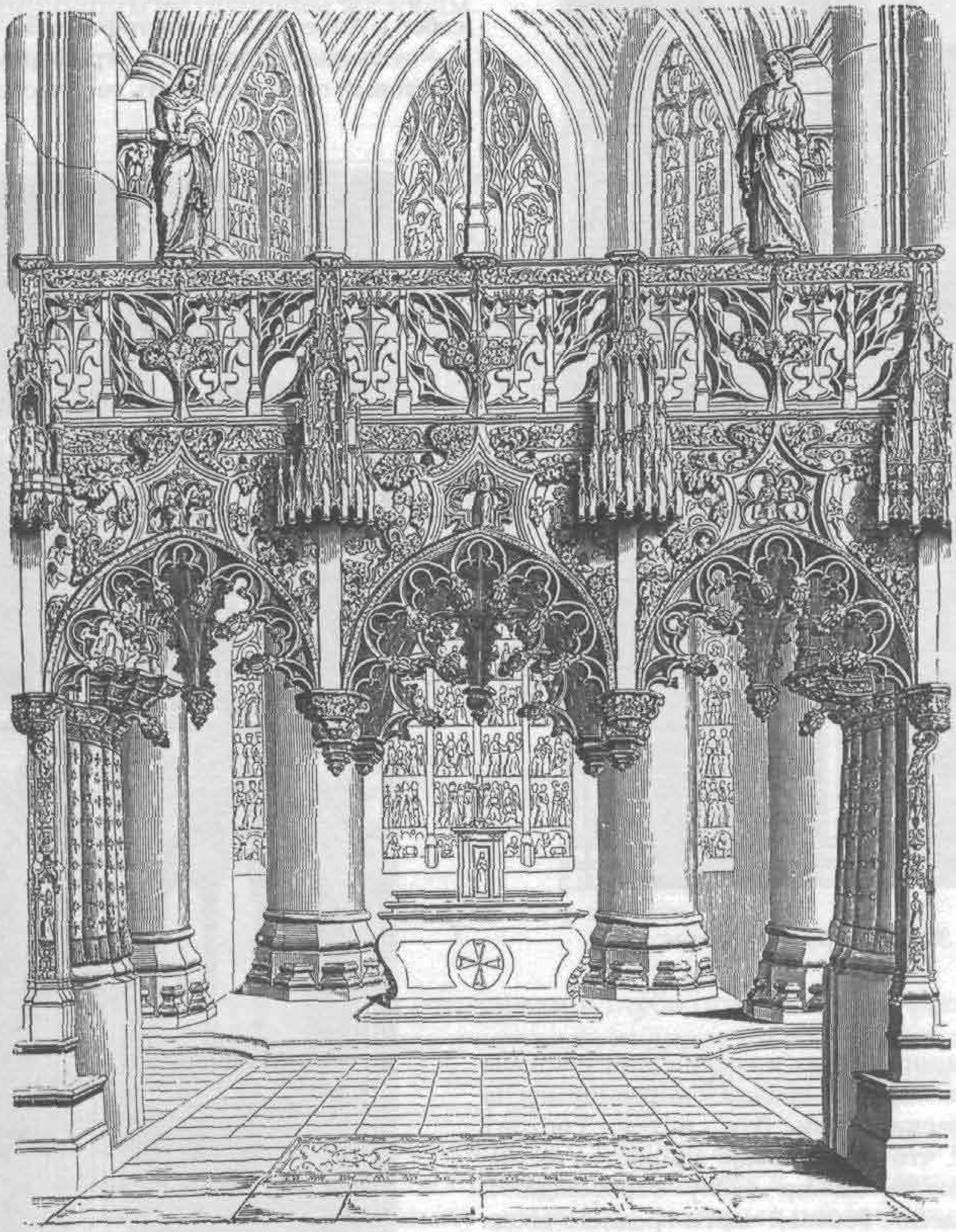


Рис. 319. Церковь св. Магдалины в Тройесе.
Готика «пламенеющего» стиля

Чем арка отвеснее, тем больше устойчивость свода и меньше чувствуется общая тяжесть потолка. Поперечные и диагональные ребра свода образуют заостренную верхушку, которая позволяет выдерживать тяжесть верхней части свода.

Рис. 313. Система готической постройки (собор в Амьене). А — контрфорс; Б — фиал; В — откосная подпорка; Г — трифориум; Д — крестовый свод. Сущность готической кон-

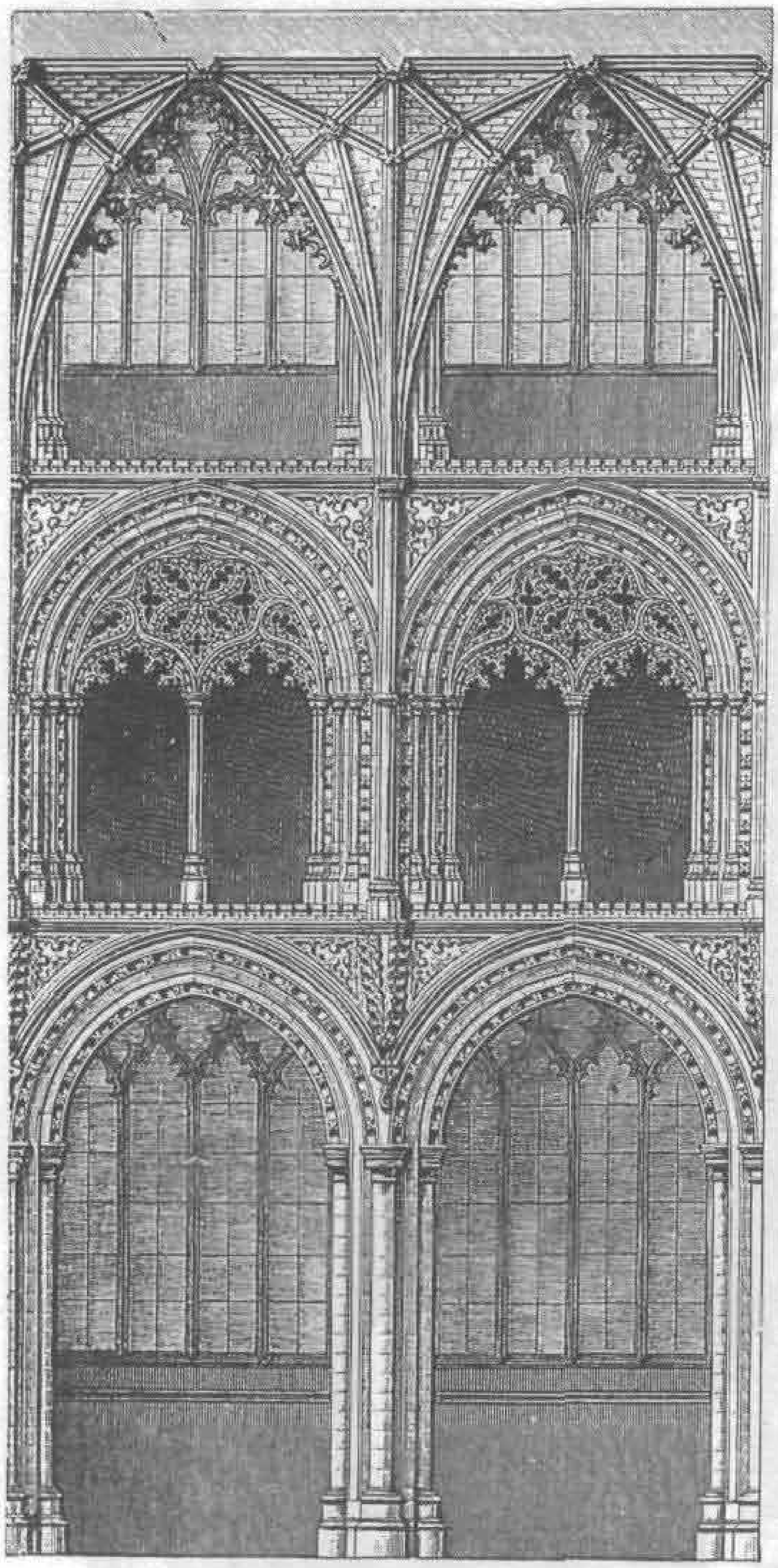


Рис. 320. Собор в Эли. Хоры

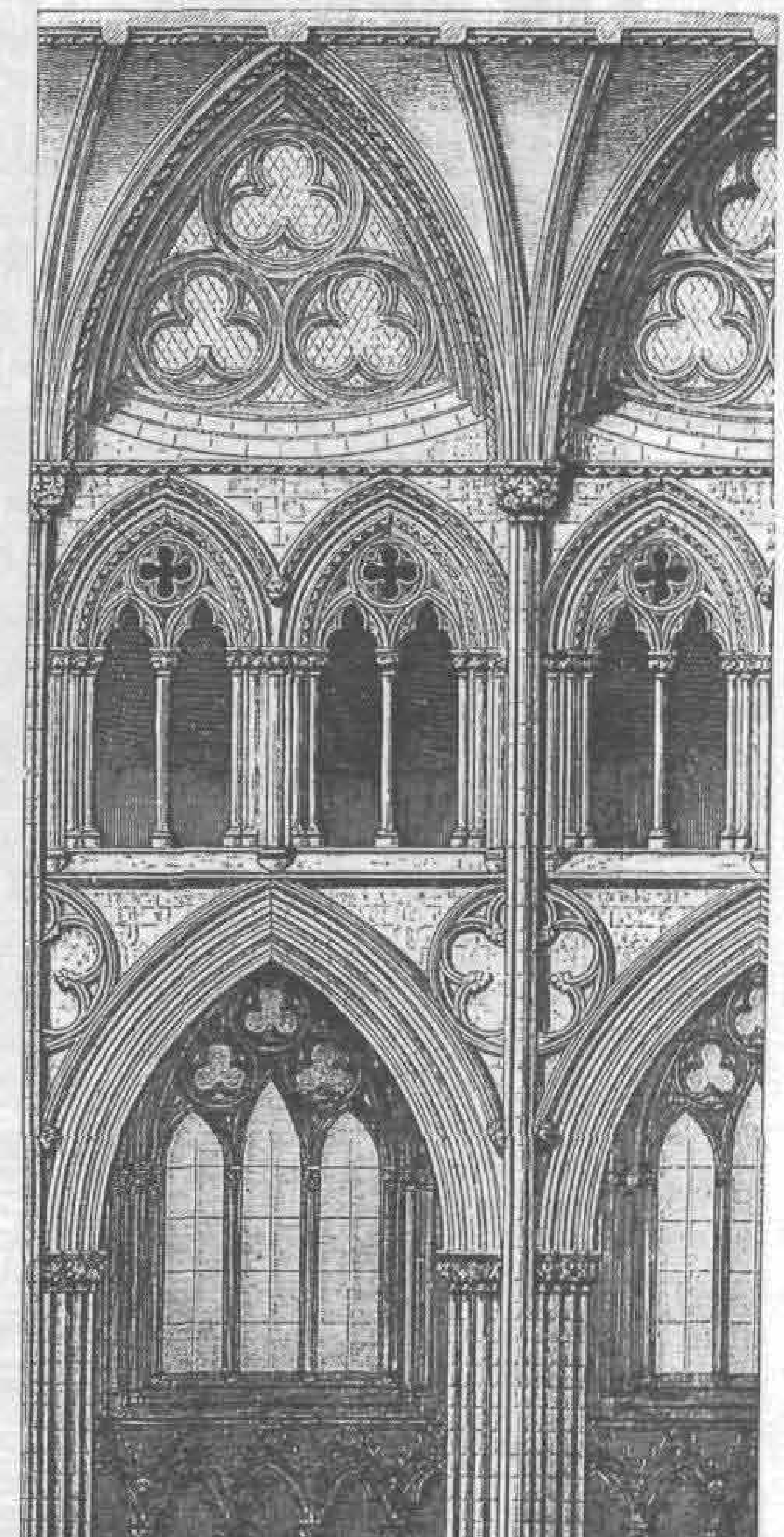


Рис. 321. Собор в Лихфилде. Хоры

струкции состоит в соединении системы косых подпор со сводом, опирающимся на готические арки. Эта система состоит в том, что весь потолок опирается на пилястры.Внешнюю стену освобождают, а давление боковой части среднего свода сосредоточивают на откосных подпорах, идущих над боковыми нефами и опирающихся на контрфорсы. Готическая система характеризуется стремлением расчленить массу здания на части расположением

окон и выбором орнамента, состоящего из крепко связанных полос с украшениями между ними.

Рис. 314. Староготическая капитель из собора в Амьене. Капитель пилястры и служебных колонн не отделяла колонны от лежащих на них балок и стен. Она состояла лишь из неплотного венка листьев, позволявшего видеть колонну.

Стремление к уменьшению общей массы отдельных частей заметно и в профиле арок и ребер сводов. Разрез арки имел форму сердца, а не круга, или имел сильно заостренную форму. Арка казалась легче, благодаря перерезавшим ее глубоким желобам.

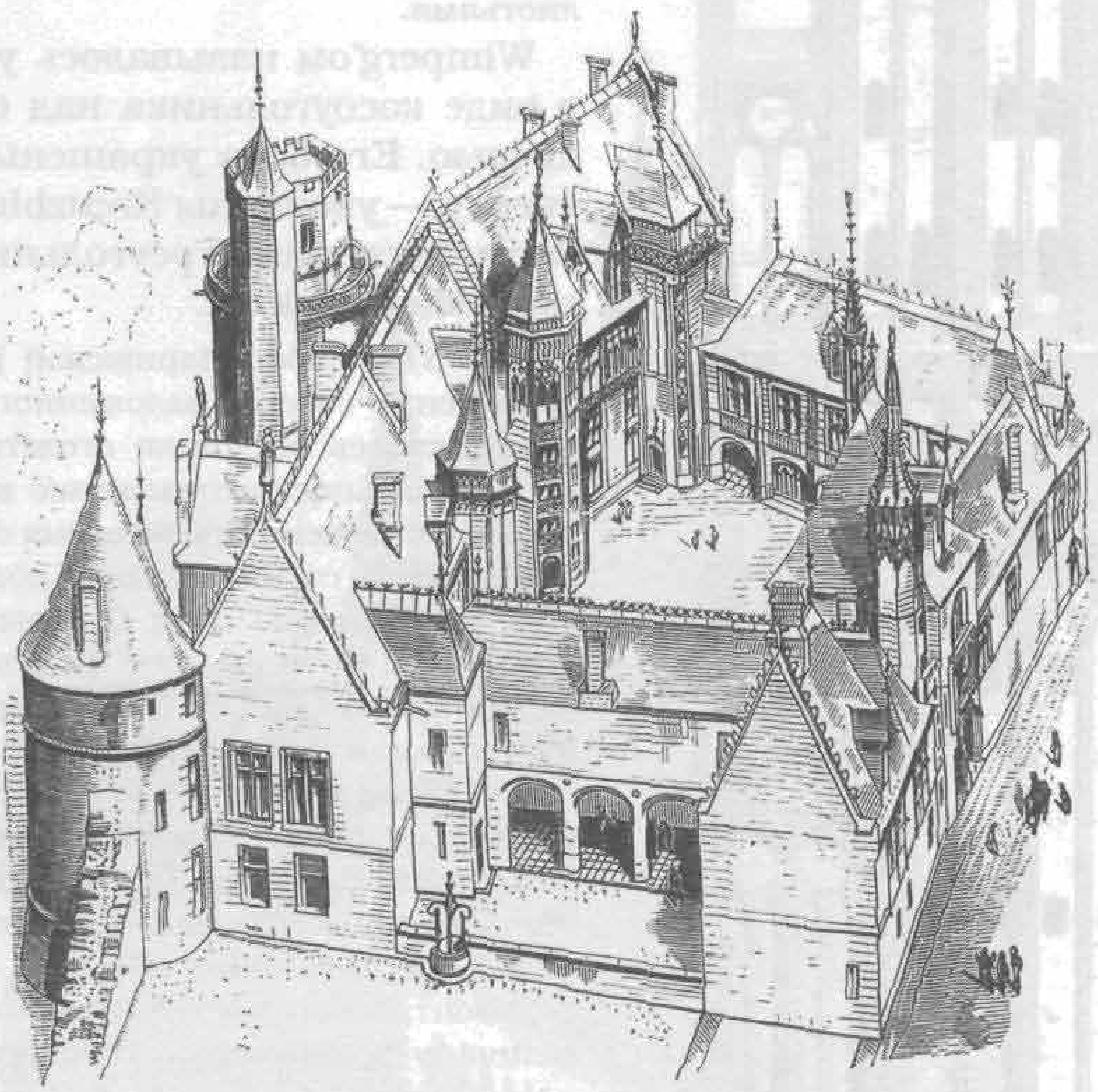


Рис. 322. Дом Жака Кер в Бурже

Боковые служебные колонны отступили в глубь стены и поддерживали арки. Главные поднимались ввысь и служили подпорами ребрам свода, которые сходились в замке свода, похожего на короткий цилиндр или медальон, украшенный снизу орнаментом из листьев.

Украшение окна, составленное исключительно из кругов и частей круга, получило название Masswerk'a, в отличие от Stabwerk'a, состоявшего из вертикальных переплетов. По числу сегментов, которые постепенно приняли форму листа трилистника, позднее заострились в форме языка пламени — «рыбий пузырь», их стали называть Dreipass или Vicrpass.

Постоянное стремление к расчленению общей массы и заполнению свободного пространства сказалось и в том, что к сторонам круга или арки до-

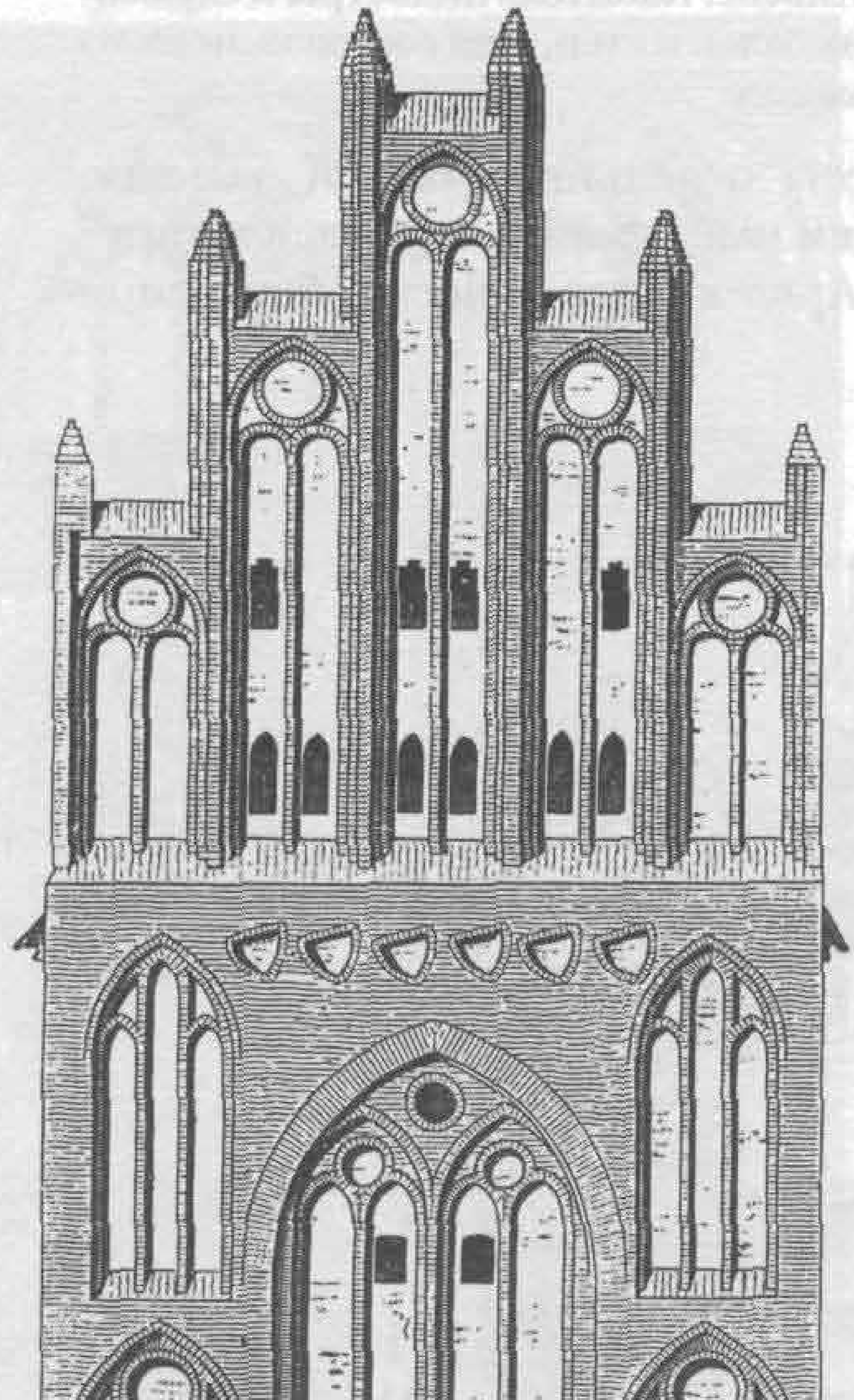


Рис. 323. Городские ворота в Нейбранденбурге

бавляли выступы — Nase, которые придают простой стрельчатой арке форму трилистника.

Рис. 316. Староготический Krabben. Прямые косвенные линии в готическом строении всегда украшали возвышения-завитушки; косые бока фиала были усеяны Krabben, выходившими прямо из плоскости треугольника. Позднее они приняли более сложную форму. Шпиц оканчивался кверху крестовником-крестом, закрытым сплетающимися листьями.

Wimperg'ом называлось украшение в виде косоугольника над окном или дверью. Его бока украшены Krabben, сверху — увенчаны Kreuzblume; плоскость посредине треугольника заполнена Masswerk'ом.

Рис. 317. Собор Парижской Богоматери. Возведение собора, заложенного в 1163 г., продолжалось несколько столетий, поэтому первоначальное расположение верхней части было изменено еще во время строительства. Верхние стены и своды поддерживают толстые колонны. Над боковыми нефами идут хоры. Нижний этаж фасада занят тремя порталами, над ними — галерея со статуями израильских царей. На середину фасада приходится круглое окно (розетка), второй этаж каждой башни занят двумя готическими окнами, соединенными общей аркой. Фасад заканчивается наверху открытой галереей. Круглое окно и ясное разделение горизонтальных частей свойственно и позднейшему французскому готическому стилю.

Возведение Шартрского собора, за исключением нижних частей фасада, относится к XIII в. Здание, высота среднего наоса которого составляет 35 метров, кажется еще выше от того, что имеет только два боковых наоса. План клироса похож на собор Парижской Богоматери, но отличается тем, что вокруг выступают три больших апсиды в форме полукруга.

Реймский собор похож фасадом на Парижский, особенно расположением галерей и средним окном-розеткой. Он отличается только богатством и кра-

сотой скульптурных украшений, которые почти загромождают его. Размер хоров, идущих вокруг здания, к которым примыкают глубокие капеллы, невелик в сравнении с широким поперечным нефом и тремя продольными. Верхняя часть контрфорсов неопределеннее и слабее массивной нижней.

Рис. 318. Контрфорс из Реймского собора. А — водосток; Б–В — балдахин; В–Г — фиал. *Снаружи здание поддерживается косыми подпорами. Они держатся на арках,* упирающихся в контрфорсы, которые придают устойчивость и служат водостоками. *Контрфорс поднимается постепенно утончающимися уступами. Нижняя часть* контрфорса массивна, наверху он заканчивается шпицем или фиалом. В последнем *различают две части: нижнюю — прямоугольную (тело вышки), и верхнюю — пира*мидальный шпиц. Фиалом также накрывали галереи на крыше.



Рис. 324. «Tuchhalle» — дом цеха суконщиков в Иперне

Задача готической архитектуры состояла в том, чтобы расчленить большие окна, изменить вид пространства под аркой окна, уничтожив плоские части, и в то же время сохранить единство оконных групп. Общую арку разделяют косяки, замыкающиеся стрельчатой аркой. Обычное окно выглядело так: переплет делил проем на четыре части; каждые две части соединялись аркой; полученные две арки снова соединялись аркой побольше. Пространство между внутренними краями арок заполнено кругами, внутри которых находятся отрезки, называемые проходами.



Рис. 325. Фигуры с главного портала собора в Реймсе

Рис. 319. Церковь св. Магдалины в Тройесе (начало XVI в.). Блестящий пример Maswerk'а в виде пламени (поперечная перемычка).

Рис. 320 и *рис. 321.* Впервые в XIV в. склонность к роскошным декоративным украшениям проявилась в готических арках хоров собора в Эли и собора в Лихфилде, которые имеют красивую и сложную форму. Вообще постройки староанглийского стиля отличаются величественностью, но по роскоши отделки уступают французским, что особенно заметно по фасадам соборов. Главное украшение, например фасада Лихфилдского собора, составляет огромное готическое окно и ряды статуй под готическими аркадами, башни на прямоугольном основании и прямые карнизы. Все это придает фасаду менее оживленный и изящный вид, чем фасадам французских церквей.

Развитие готического стиля можно проследить на примере строительства Страсбургского собора. Восточная часть крипты и план хоров относятся еще ко временам епископа Вернера Габсбургского (1015 г.), остальное, вследствие частых пожаров в XII в., восстанавливалось несколько раз. Готический стиль заметен прежде всего в поперечном наосе и средних пиля-

страх, разделяющих каждое крыло на четыре части. Продольное здание воздвигнуто уже в чистом готическом стиле около 1230 г. Неизвестно, насколько здание пострадало после пожара 1298 г.; но в своем современном виде собор был закончен в 1439 г. В возведении собора участвовали многие мастера: Эрвин создал часть фасада, над третьим этажом и башнями, более слабыми в стилевом отношении, работали Иоанн, сын Эрвина, Герлах, Иоанн и Венцель из Праги; последним строителем был Иоанн Гюльц из Кельна. Одна из башен так и осталась недостроенной.

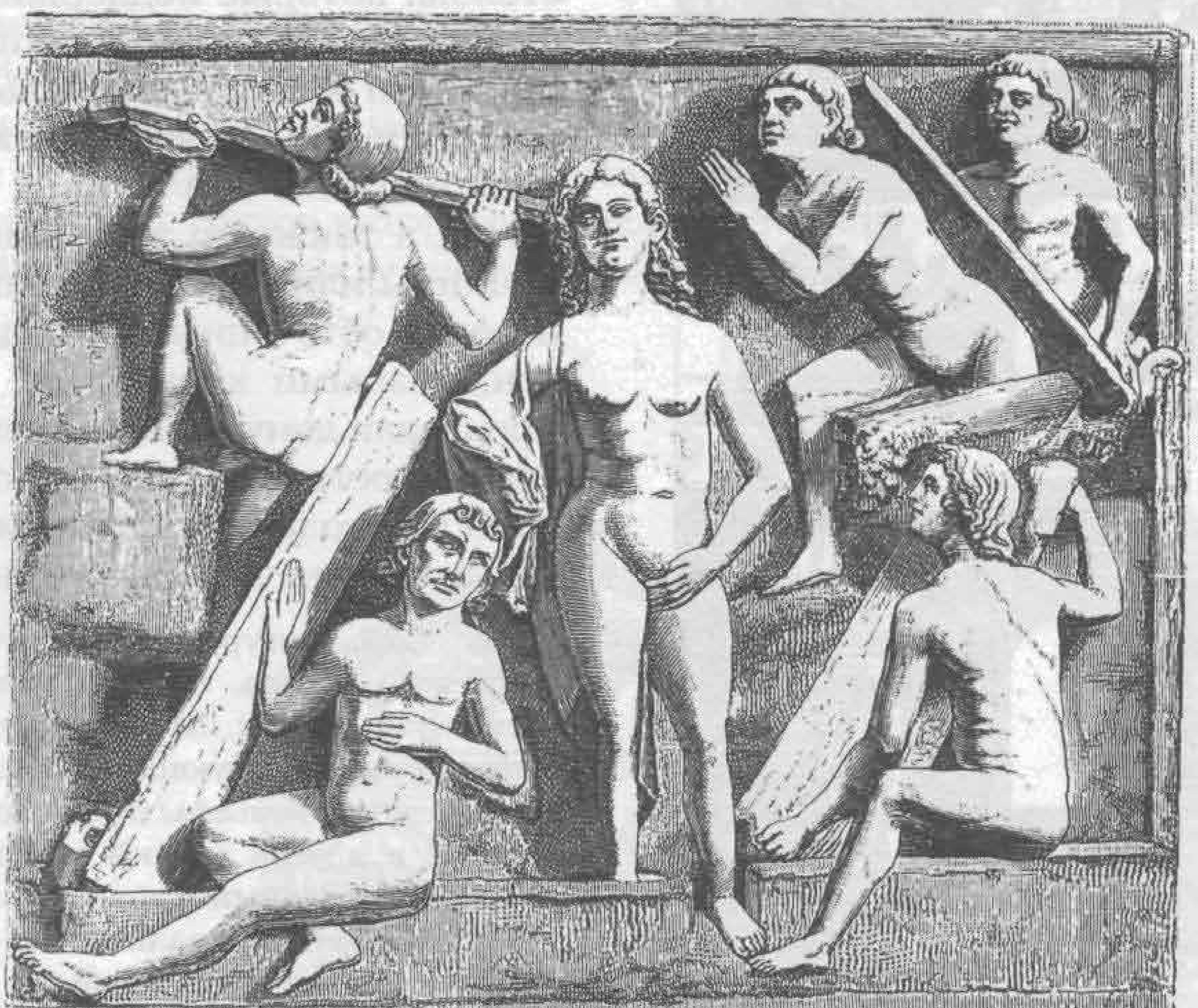


Рис. 326. Страшный Суд.
Горельефы из собора в Бурже

Рис. 322. Дом казначея Карла VII, Жака Кер, в Бурже (середина XV в.) дает хорошее представление о том, как замок превратился во дворец. Сводчатые ворота с капеллой над ними вели в прямоугольный двор, окруженный аркадами и различными строениями. Башни, выступающие вперед, и остроконечные верхушки построек оживляют фасады здания, обращенные к внутренней части дома.

До сих пор в Англии существуют средневековые замки. В них центром строения был большой зал, где простой потолок заменен сделанным из дерева с висячими украшениями. Такой характер потолка сохранился до XVI в. и придал английской готической архитектуре национальный оттенок.

Рис. 324. Дом цеха суконщиков в Иперне. Светская архитектура нашла выражение в городских постройках благодаря развитию городской жизни во Фландрии. Самая старая постройка — дом суконщиков в Иперне. Его нижний этаж выходит готическими дверями на площадь. На верхнем этаже находится зал, украшенный резным сво-

дом. Снаружи здание обрамлено зубцами, башенками и одной высокой башней. Главное украшение фасада — готические окна.

Главным типом частных мещанских домов были клеточные постройки. На каменном основании укрепляли соединенные деревянными гвоздями и усиленные подпорками столбы, которые поддерживали перекладины. Верхние этажи домов в Германии обычно делали выдающимися вперед, чтобы избежать неравномерного давления и прогиба балок, а также по традиции. Стены из глины или кирпича украшали запорами, обточенными концами бревен, разными карнизами, которые придавали дому нарядный вид. Такой способ постройки сохранился вплоть до XVII в.; только покатую крышу сменил остроконечный фронтон.



Рис. 327. Часовня Палатина в Палермо

Рис. 325. Фигуры с главного портала Реймского собора. Статуи, украшающие готические здания, имели строгий вытянутый вид, гармонирующий с общим характером здания. Рельефы на дверях и фризах соборов и других зданий обычно носили повествовательный характер. Легендарные рисунки передавали сюжет ясно и отчетливо, однако фигуры были не только одеты в современную одежду, но также имели современные черты лица. Здесь общие типы переходят в портреты, мимика и движение выглядят более естественно. Небольшой размер большинства барельефов ограничивал проработку отдельных лиц и фигур.

Рис. 326. Горельефы с изображением Страшного Суда из соборов Реймса и Бурже. Помимо правильного рисунка тела в реймских горельефах верно переданы разнообразные позы и движения.

В середине XIV в. в пластике начинает ощущаться влияние нидерландского искусства, которое выразилось в замене фигур на более крупные, как по размеру, так и по телосложению. По воле бургундских герцогов в Ди-

жон для работы приглашали как французских, так и нидерландских художников. Одним из лучших среди них считался Клаус Слутер, автор памятника герцогу Филиппу Смелому.

Рис. 327. Часовня Палатина (1129—1140) в палермском замке представляет собой базилику о трех нефах. Колонны, отчасти желобчатые, с коринфскими капителями, соединенные готической аркой, поддерживают верхние стены среднего нефа, потолок которого выложен знаменитой арабской деревянной мозаикой. Купол поднимается над клиросом, замыкающимся тремя апсидами. Нижние части стен выложены мрамором, верхние украшены мозаикой работы византийских мастеров.

Рис. 328. Фасад церкви св. Миниато во Флоренции (XII в.). Церковь выстроена в форме базилики; фасад выложен пестрым мрамором, его колонны, соединенные двойными арками, поддерживают открытую надстройку под стропилами.

Флорентинский собор в честь св. Марии дель Фиоре был начат в 1296 г. на месте маленькой церкви S.-Reparata. Первым строителем был Арнольфо ди Камбио, от трудов которого уцелело очень мало. Знаменитый Джотто в 1334 г. прибавил между контрфорсами промежуточные пилястры.

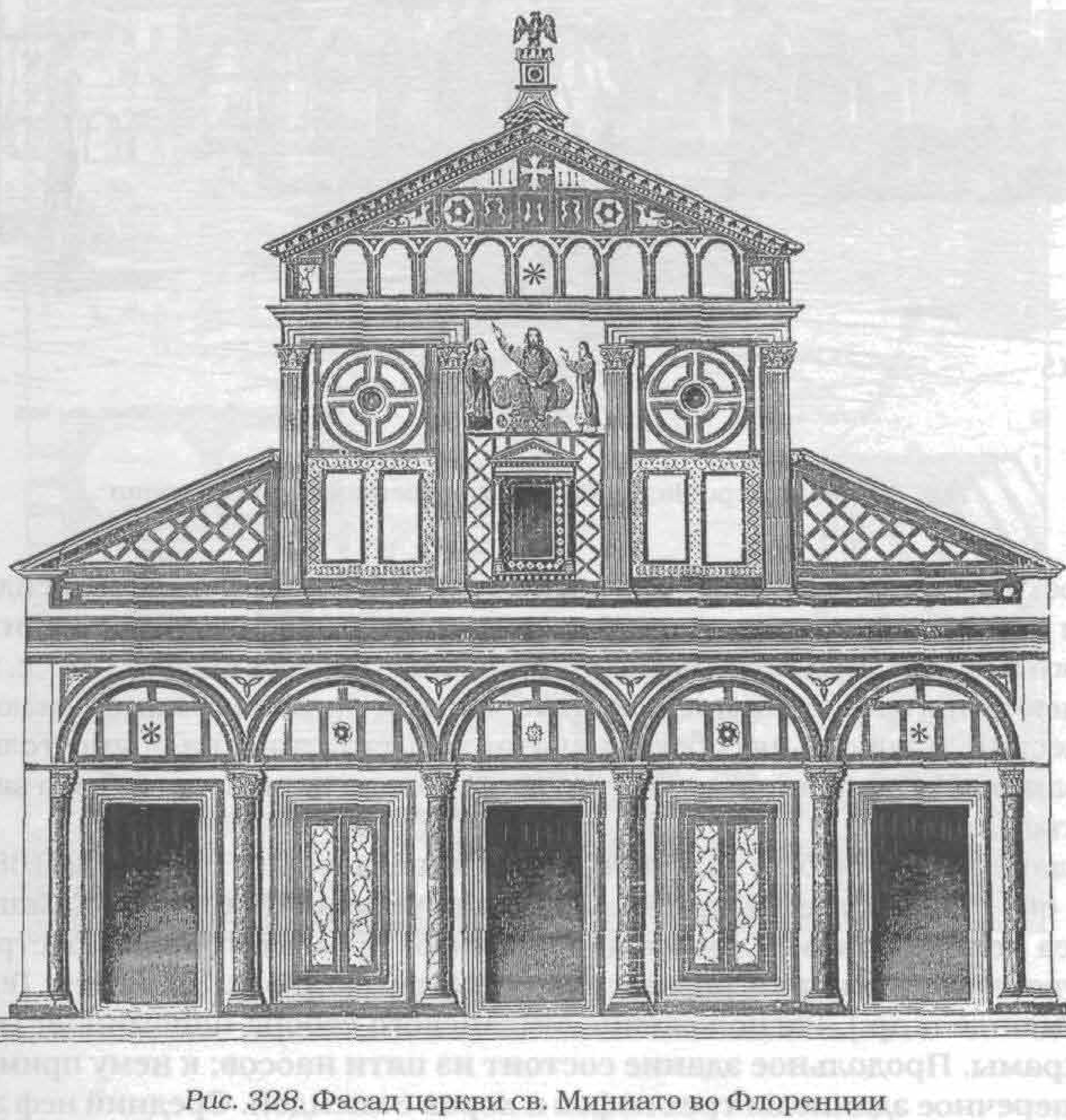


Рис. 328. Фасад церкви св. Миниато во Флоренции

Еще больше план собора изменился в 1357 г., когда была учреждена комиссия по постройке, расширившая своды, увеличившая длину и ширину церкви и устроившая восьмисторонний клирос. Далеко стоящие друг от друга пилястры поддерживают четыре свода над тремя продольными нефами. Высота среднего нефа — 40 метров, ширина — 16; в верхней части стен расположена деревянная галерея и круглые окна.

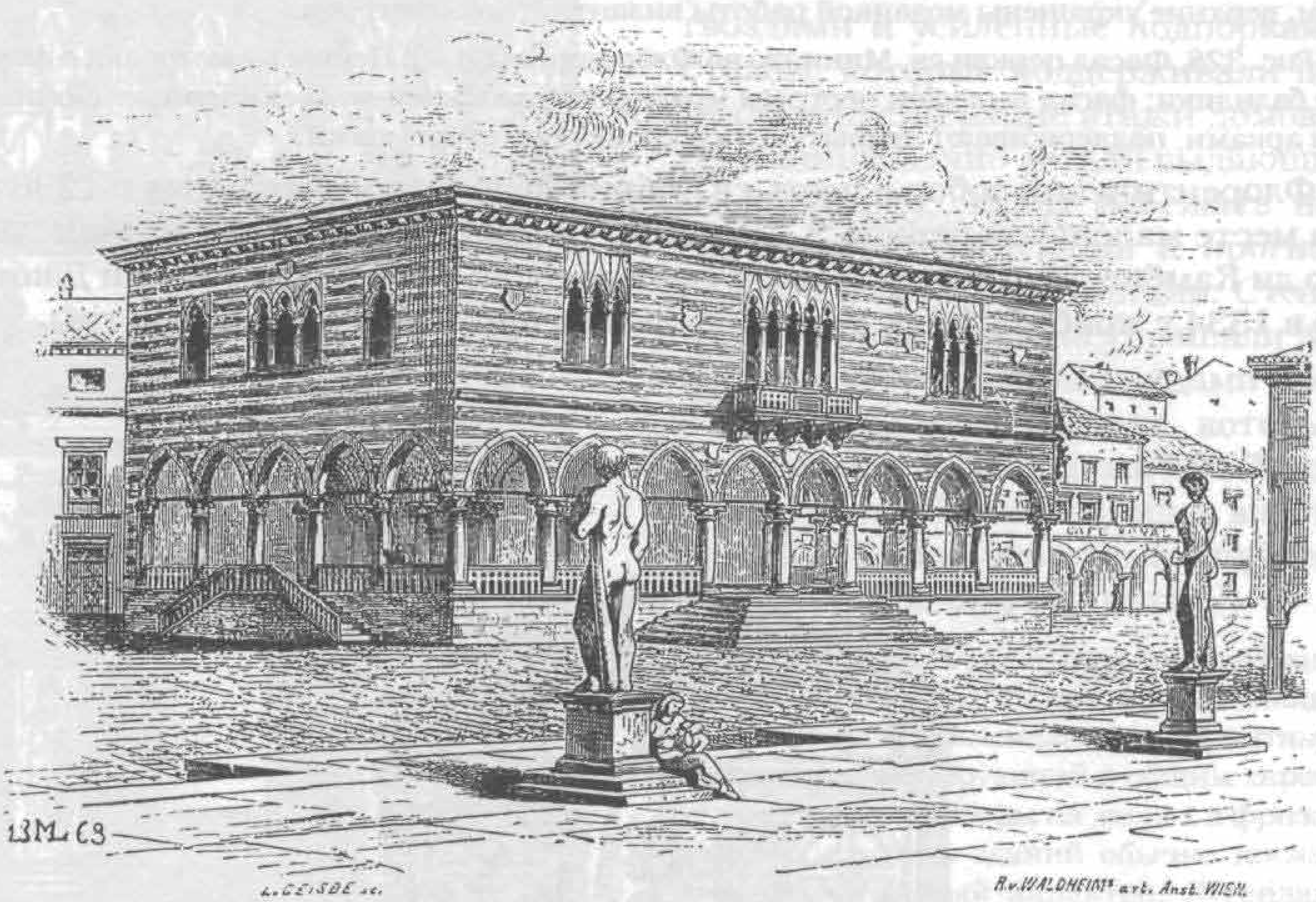


Рис. 329. Palazzo publico в Удине. Разрушенное здание ратуши

Пространство под куполом окружено тремя восьмиугольными апсидами. Купол был выстроен только в XV в. Наружные стены выложены плитами черного и белого мрамора. Только портал, вновь отстроенный в 1887 г., и окна имеют тщательно распределенные части и орнамент, напоминающий готический. Колокольня собора, начатая Джотто, стоит на прямоугольном основании. По первоначальному проекту колокольня должна была заканчиваться шпилем.

Миланский собор был заложен Джиованни Галеаццо Висконти (1386 г.). План его строительства приписывали поочередно Марко ди Кампионе, Андреа делла Органи, Симоне да Орсениго. Кроме того, в его постройке участвовали художники разных школ и стран (Ульрих Энзинген, Генрих фон Гмюнде и др.). Расположение Миланского собора напоминает северные храмы. Продольное здание состоит из пяти наосов; к нему примыкает поперечное здание из трех нефов и хоров с апсидой. Средний неф лишь немного возвышается над двумя внутренними (боковыми). Собор отде-

лан мрамором, что, в сочетании с целым лесом фиалов и пилястров снаружи, производит огромное впечатление на зрителя. Вместимость собора — 40 тысяч человек.

В XV в. *ощущается возникновение интереса к старому античному искусству.* Особенно это сказывается в Италии, где связь с великим Римом поддерживалась благодаря его несокрушимым постройкам. Готика здесь ут-



Рис. 330. Набережная в немецком городе XV в.

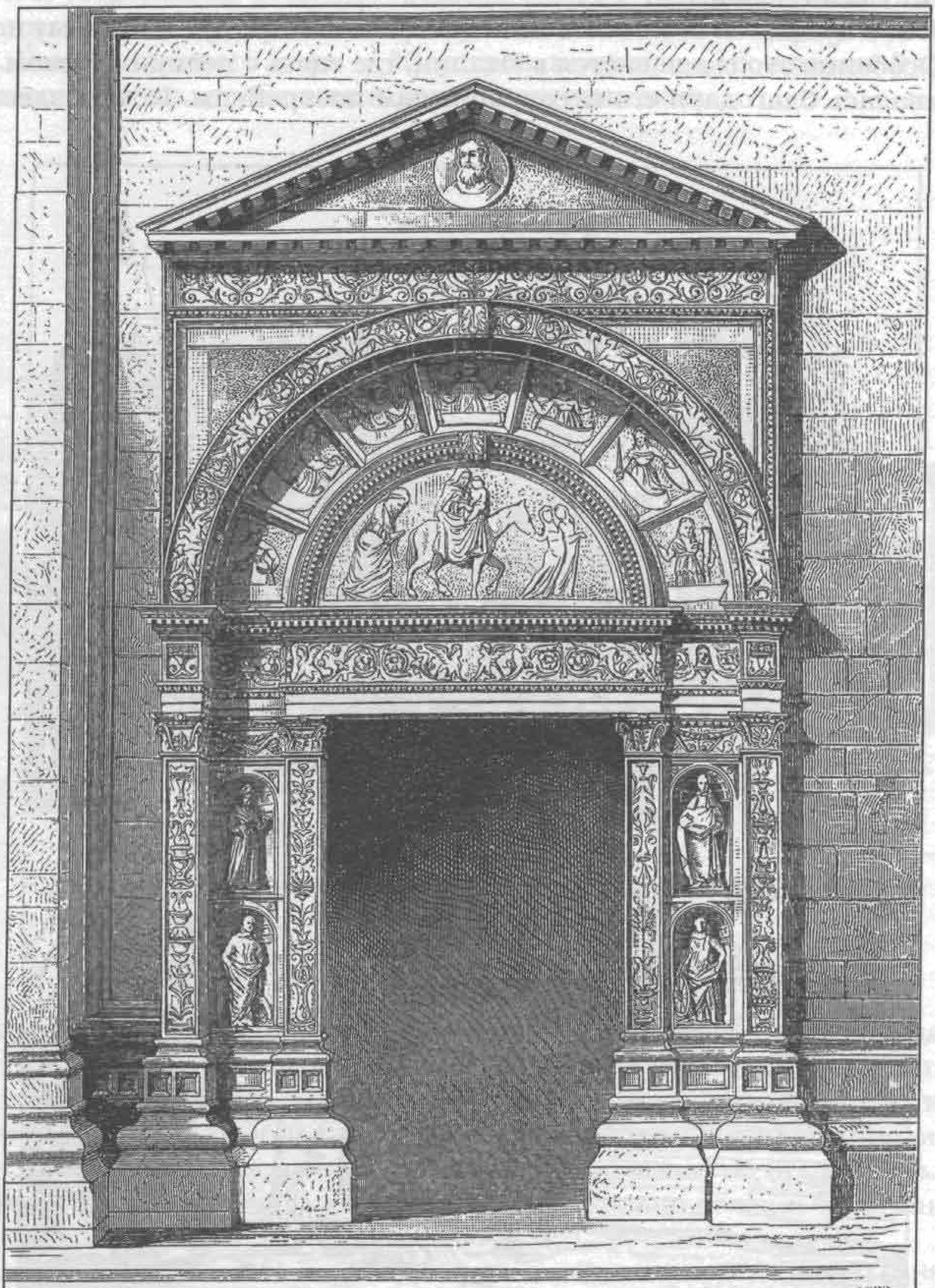


Рис. 331. Южный портал собора в Комо

ратила свой остроконечный стиль и слилась с римскими и византийскими мотивами. Церкви снова начинают напоминать базилики, крыши стали плоскими, римская арка начала опираться на полузабытую колонну с коринфской капителью. Это возвращение к античному стилю известно под именем эпохи Ренессанса, или Возрождения.

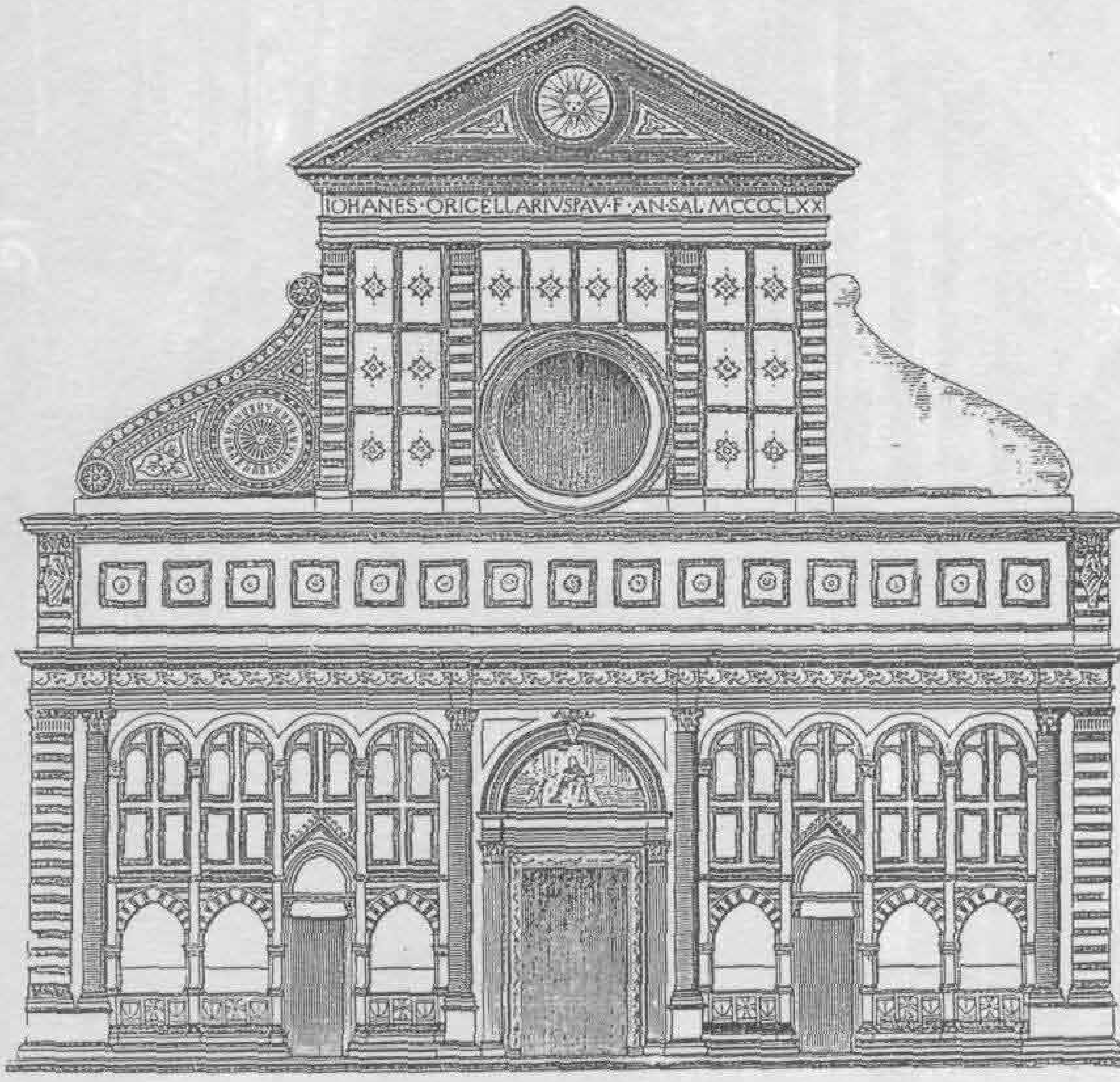


Рис. 332. **Леон Баттиста Альберти.**
Фасад церкви Санта Мария Новелла во Флоренции

Но еще задолго до XV в. в Италии возникло стремление воскресить античную старину. В одном из ранних памятников Ренессанса, на кафедре баптистерия в Пизе,— уже ощущается наследие Рима. Никколо Пизано (1206—1280) создавал свои произведения под непосредственным влиянием античного искусства. Кафедра баптистерия в Пизе — первое и наиболее знаменитое произведение Пизано. Ее балюстраду украшают пять барельефов: Рождество Христово, Поклонение Волхвов, Сретение, Распятие и Страшный Суд. Сходство с античными произведениями, мало заметное в двух последних барельефах, ясно проступает в отдельных фигурах, позах, рисунках головок на трех первых. При изображении Сретения жрец Бахуса превратился в первосвященника; голова Мадонны, ее головной убор и даже лошадиные головы имеют античные очертания.

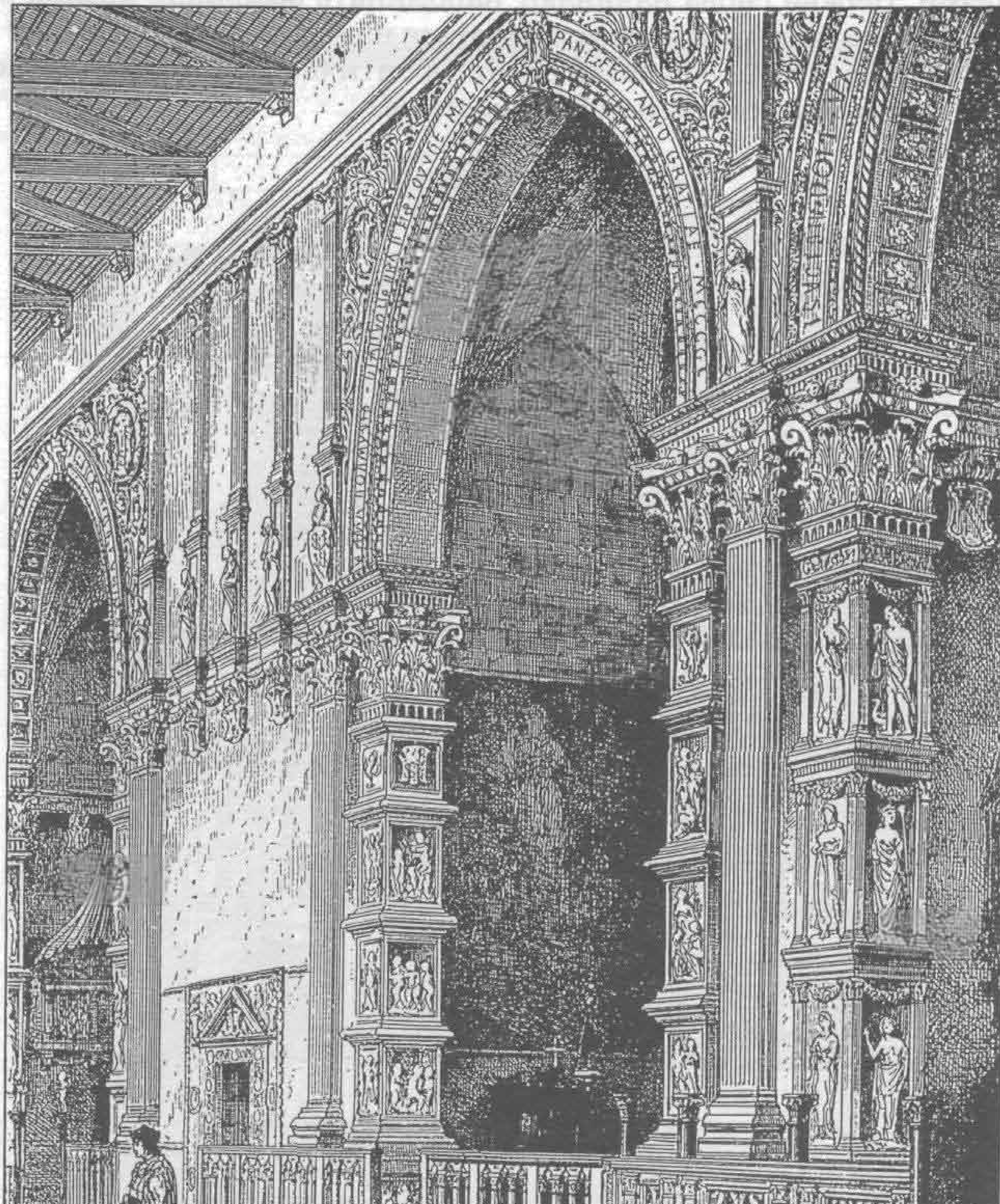


Рис. 333. Внутренний вид церкви св. Франческо в Римини

Рис. 331. Южный портал собора в Комо. Характерную черту ранней эпохи Возрождения составляет использование в качестве рам пилястров с выступающими краями и углублениями. Плоские места украшались орнаментом из переплетающихся листьев и завитков, принимавших причудливые и грациозные формы.

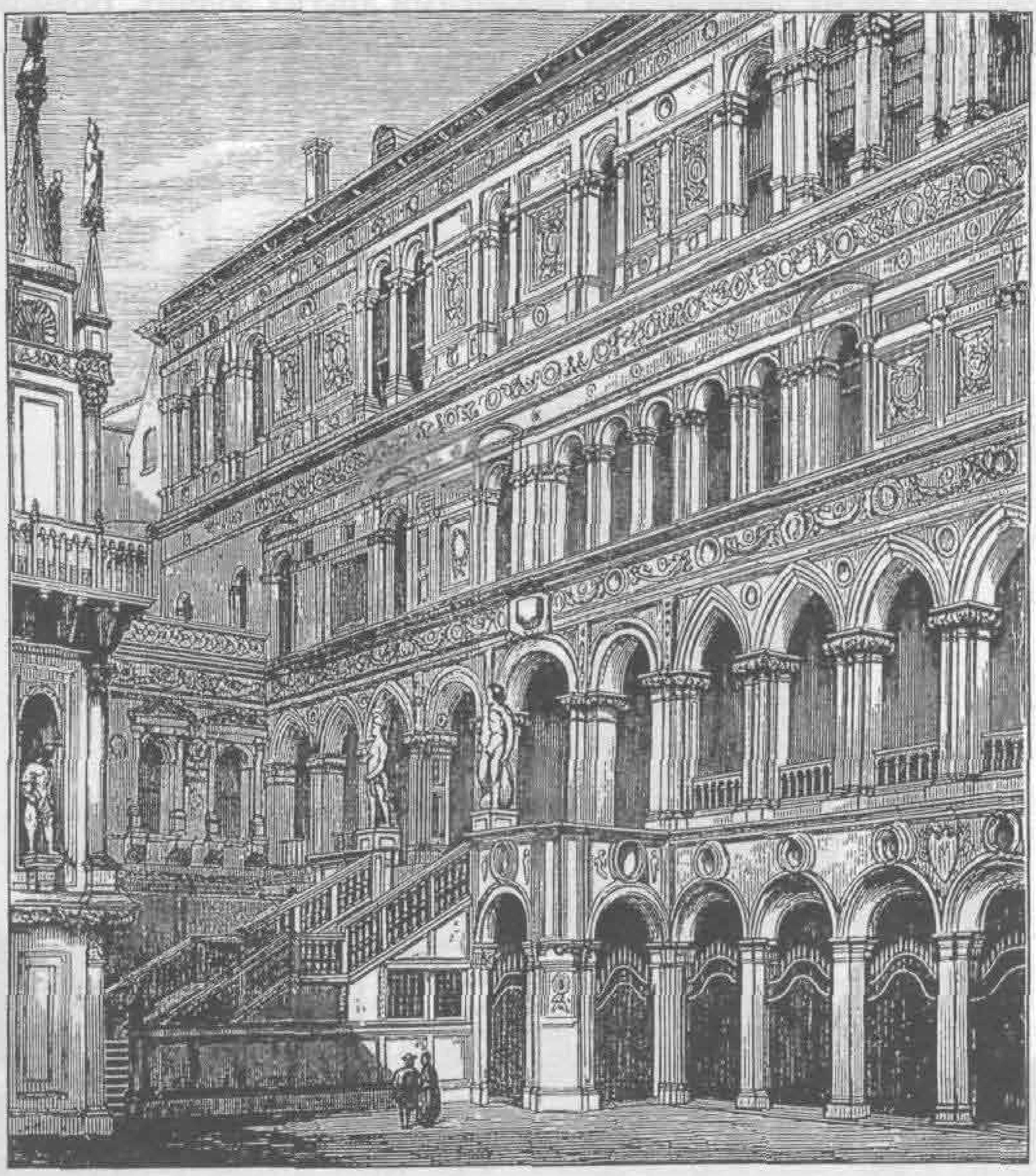


Рис. 334. **Антонио Бреньо.**
Двор палаццо Дожей с «лестницей гигантов» в Венеции

Развитие дворцовой архитектуры во Флоренции достигло в XV в. больших успехов. При постройке дворцов архитекторы придерживаются стиля традиционных тосканских домов, закрытых снаружи и приспособленных к обороне. Здания отличались только высотой этажей; стены были настолько толсты, что внизу окна и двери отступали вглубь. Наверху стена заканчивалась карнизом и выступающей крышей. Палаццо Строцци, начатый в 1489 г.,— блестящий пример стиля «rustica» (rustica — прямоугольный, грубо обделанный камень в передней стене). В колоннах использованы античные ордеры, а здание в целом выдает пристрастие к разнообразным украшениям.

Рис. 332. Фасад церкви Санта Мария Новелла во Флоренции работы Леона Баттисты Альберти ,или Джиованни Беттини. Позднее эту церковь обложили мрамором, заменили половину фронтона волютами, которые соединили высокий средний фронтон с более

широким нижним этажом. Но Леону Баттисте Альберти принадлежит по крайней мере средний портал церкви Санта Мария Новелла. Он выстроен в стиле ранней эпохи Возрождения с желобчатыми пилястрами, коринфскими колоннами и аркой.

Рис. 333. Внутренний вид церкви св. Франческо в Римини. Альберти, ставший архитектором уже в последние годы жизни, начал проводить новые идеи в зодчестве, хотя пользовался для их воплощения талантами других зодчих. Возможно, именно ему принадлежит новая внутренняя отделка неоконченной церкви св. Франческо в Римини.

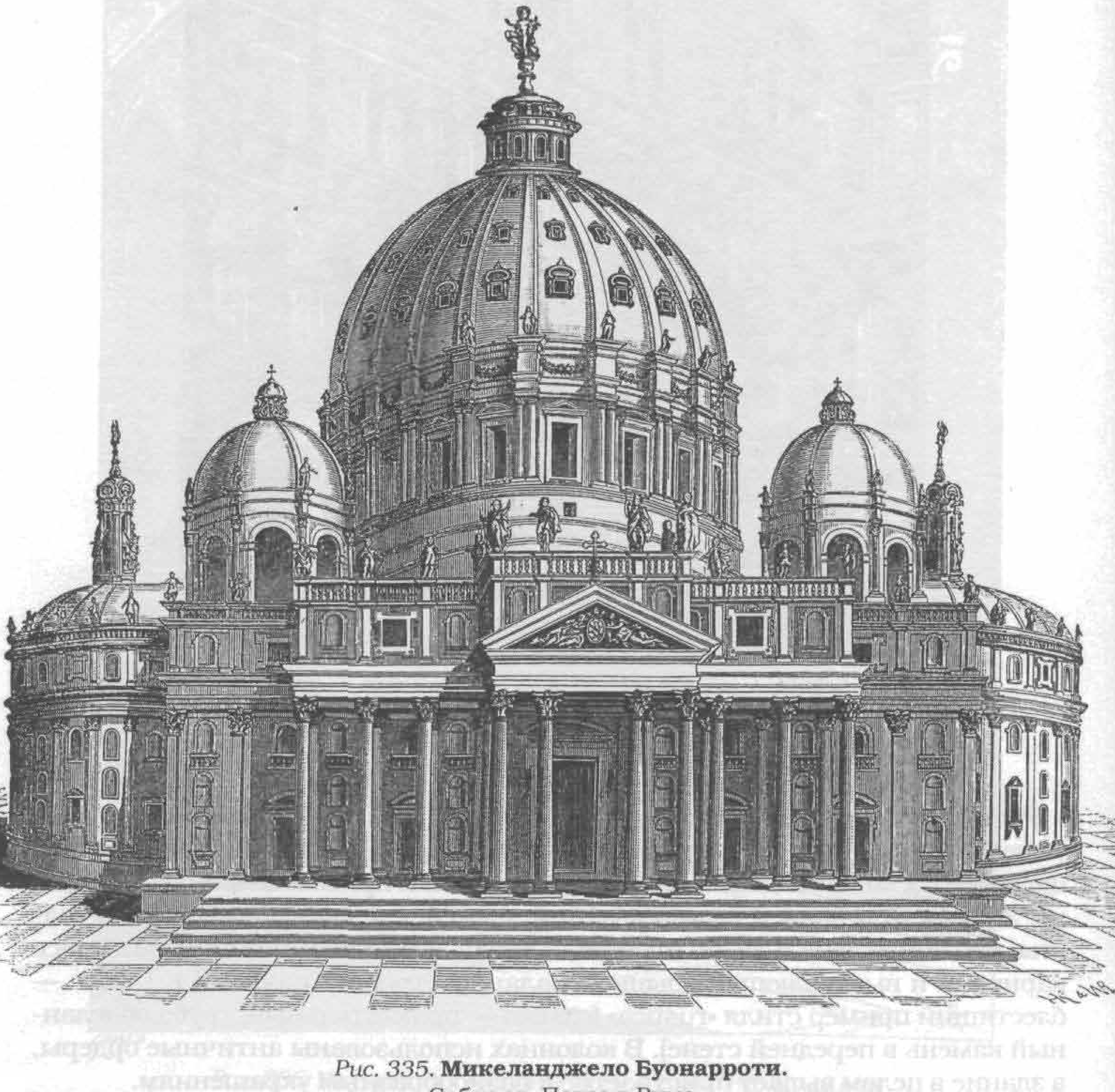


Рис. 335. **Микеланджело Буонарроти.**
Собор св. Петра в Риме

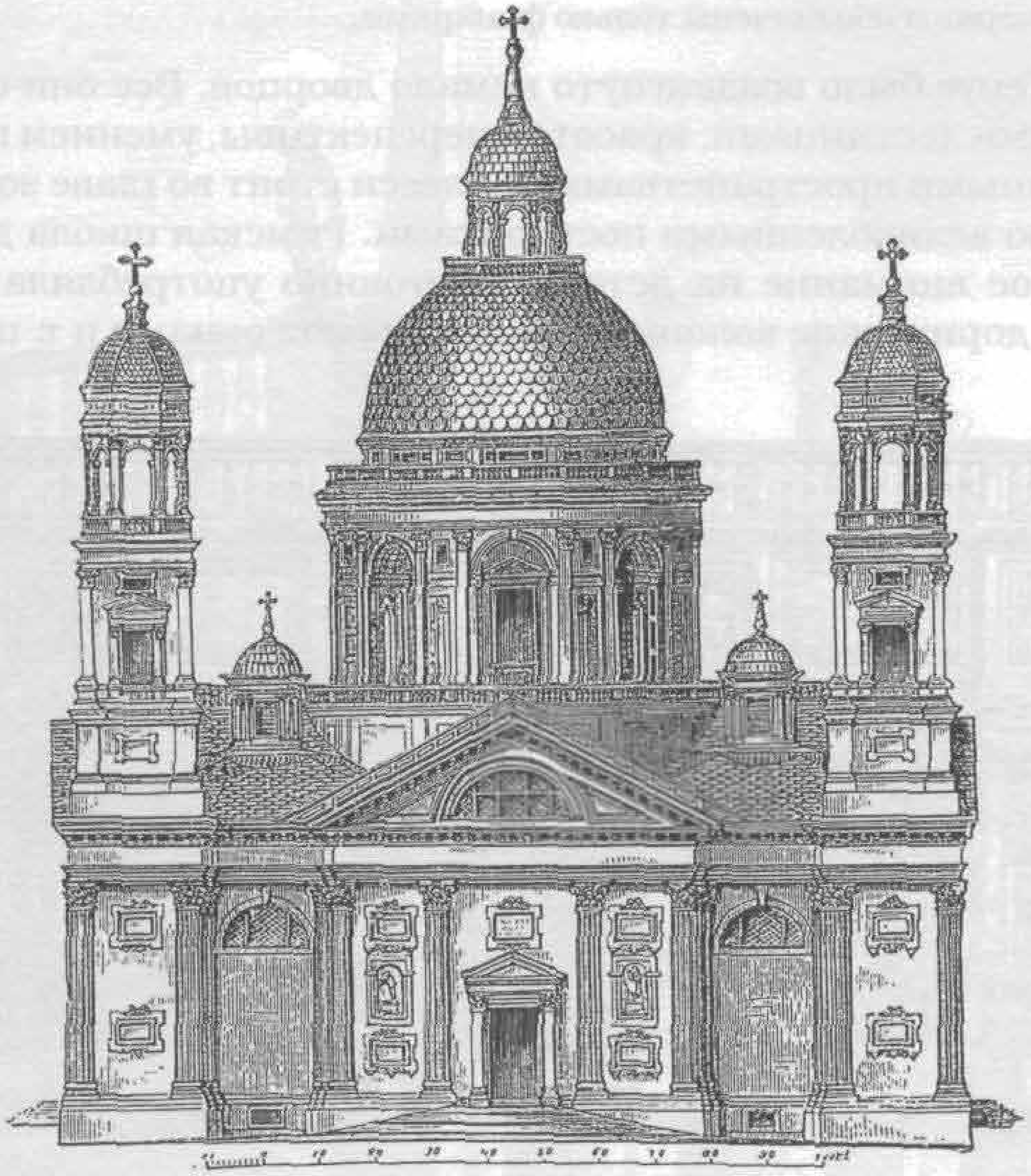


Рис. 336. **Галеаццо д'Алесси.**
Собор св. Марии ди-Кариньяно в Генуе

Пиетро Ломбарде приписывают постройку палаццо Вендрамин-Калерги в Венеции. В нем только нижний этаж разделен на среднюю часть и два флигеля. Верхний этаж украшен желобчатыми колоннами, между которыми расположены большие дугообразные окна.

Рис. 334. Архитектура дворца Дожей со стороны двора свидетельствует о единстве плана и последовательности в расположении частей. На первом этаже дворца еще сохранились готические арки. В целом здание производит впечатление в основном благодаря историческим воспоминаниям, связанным с его постройкой, чем художественным достоинствам.

Рис. 335. Фасад собора св. Петра, построенного по плану Микеланджело. В передней части «креста» расположен портик, фронтон которого опирается на четыре колонны. Выступающая верхняя часть здания — купол, почти законченный еще при жизни Микеланджело. Это цилиндр со связанными колоннами, над которым поднимается собственно купол в форме чаши и фонарь. Микеланджело принадлежит концепция внешнего расположения частей церкви сзади и украшения внутреннего пространства под куполом (пилястры, ниши).

Рис. 336. Церковь св. Марии ди-Кариньяно в Генуе, выстроенная по плану Галеаццо д'Алесси из Перуджи (1512—1572), очень похожа на собор св. Петра в Риме. Ее основа-

ние имеет форму квадратного греческого креста; боковые купола едва заметны из-за маленьких размеров и обозначены только фонарями.

В XVI в. в Генуе было воздвигнуто немало дворцов. Все они отличаются великолепными лестницами, красотой перспективы, умением пользоваться ограниченными пространствами. Д'Алесси стоит во главе зодчих, украсивших Геную великолепными постройками. Римская школа д'Алесси обращала особое внимание на детали, постоянно употребляла связанные между собой дорические колонны, фронтоны над окнами и т. п.

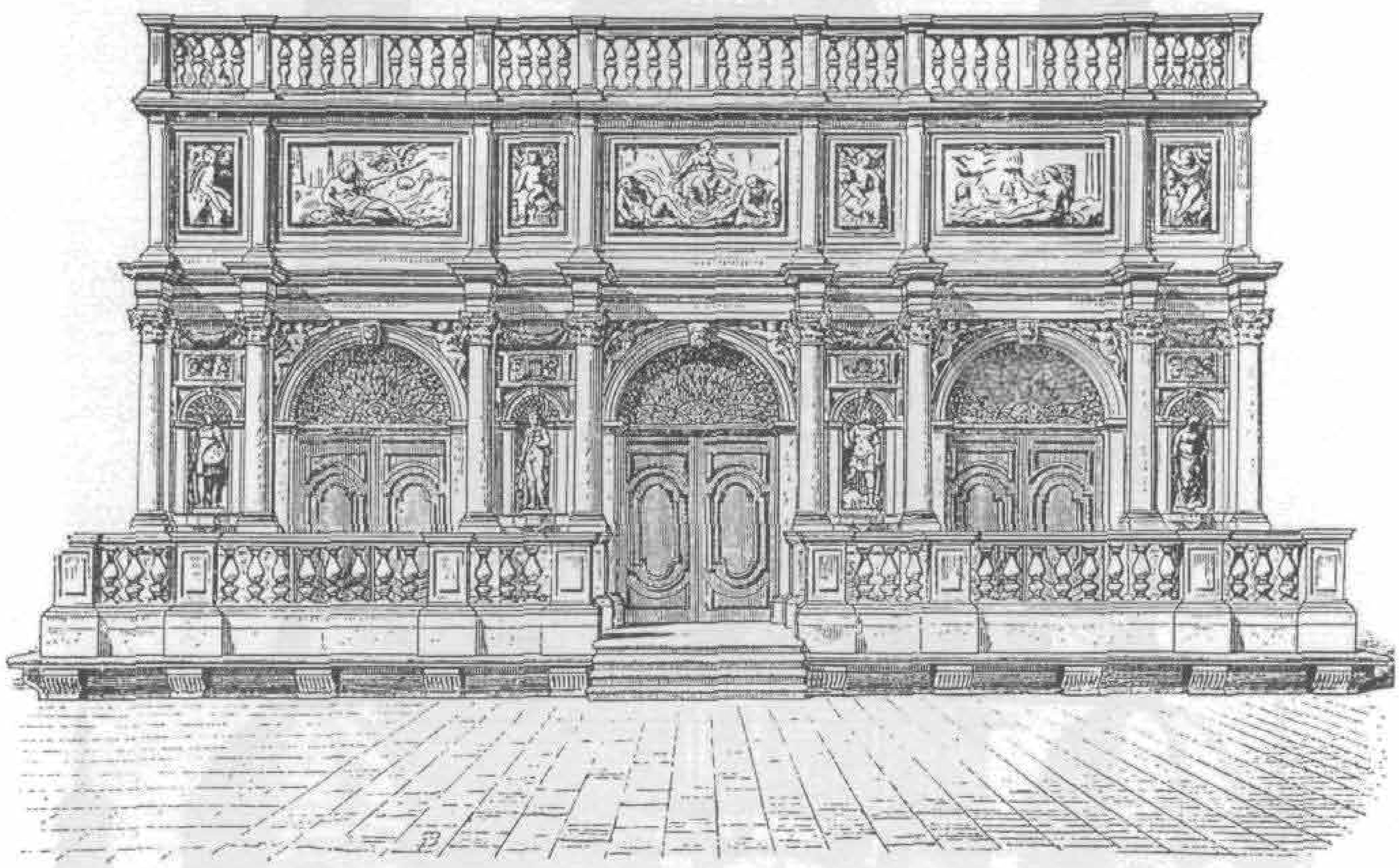


Рис. 337. **Санзовино.**
Lodggetta при Кампанильи св. Марка в Венеции

Рис. 337. Санзовино (1486—1570) обязан своей славой не столько церквям, сколько дворцам и постройкам на площади св. Марка. Маленькая Loggia (Lodggetta) при Кампанильи св. Марка — чисто декоративная постройка и не имеет никакого монументального значения. Она заслуживает внимания как доказательство, что в Венеции как следует укоренилось декоративное направление в архитектуре.

Рис. 338. Венецианская библиотека, построенная тем же зодчим, замечательна красотой своих пластических украшений. Это просто двойной зал, карнизы и полуколонны которого обнаруживают хорошую римскую школу. Но это также и одно из наиболее обдуманных созданий эпохи Ренессанса. Распределение частей здания, отношения между ними составляют единое целое, в котором нельзя ничего изменить, не нарушив общего впечатления. Доказательством служит то, что, когда Винченцо Скамоцци, повторив в новой постройке библиотеку Санзовино, прибавил еще один этаж, гармония целого была нарушена.

В произведениях Андреа Палладио (1508—1580) заметно сильное влияние античных форм, что видно из приписываемых ему многочислен-

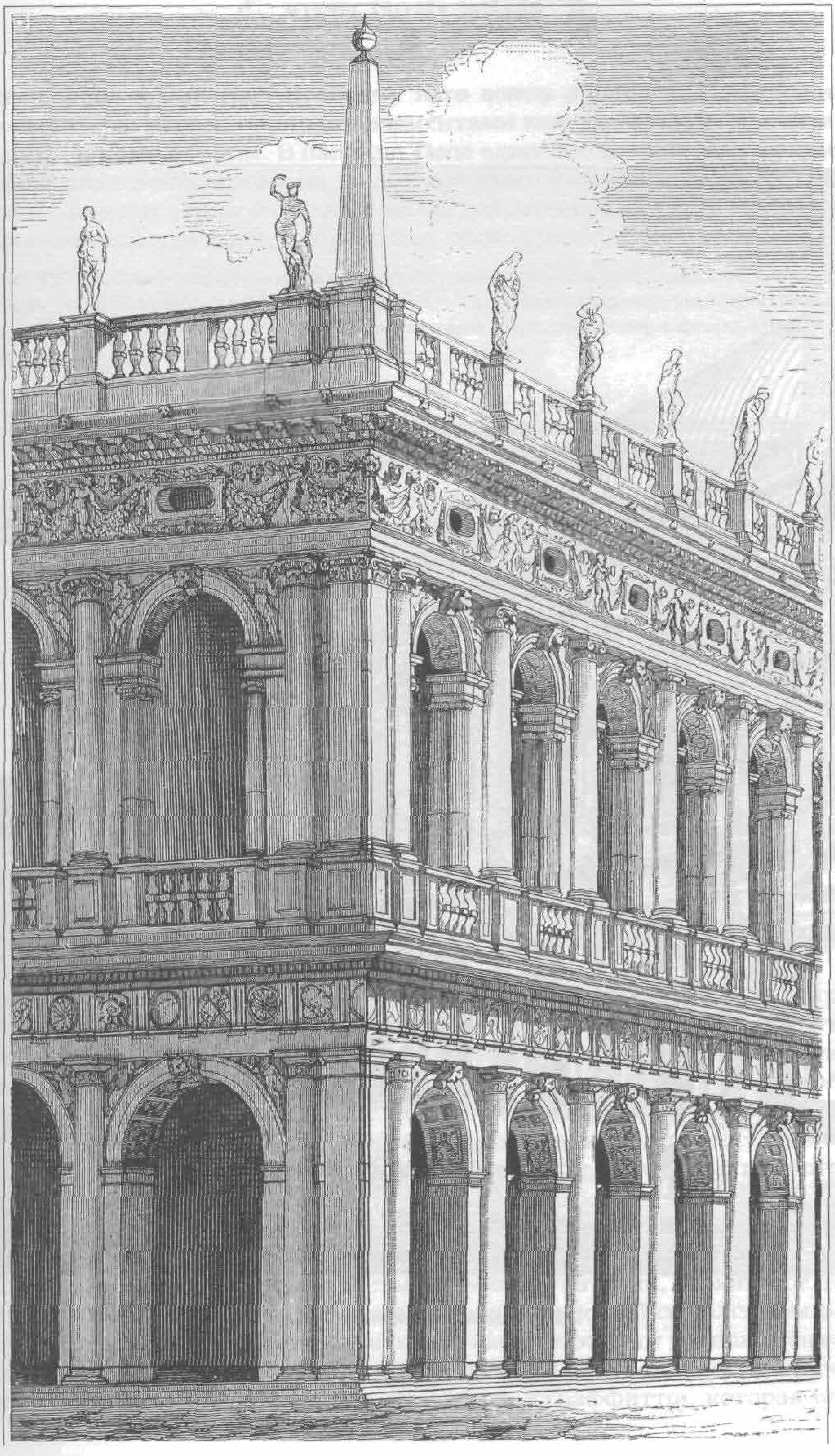


Рис. 338. **Санзовино.**
Библиотека св. Марка в Венеции



Рис. 339. **Палладио**. Базилика в Виченце

ных дворцов в Виченце. Вообще у него всюду ощущается стремление к большим размерам; главными элементами каждого здания он считает колонны и полуколонны. В палаццо Tiene единство фасада не нарушается даже разделением дома на этажи: для этого нижний этаж служит цоколем, значение горизонтальных линий уменьшено, а главная роль отведена колоннам или пилястрам, иногда проходящим через два этажа.

Рис. 339. Большое значение имеют монументальные постройки Палладио, и в первую очередь — так называемая базилика в Виченце. Галерея из арок окружает центральное старое здание. Полуколонны, выступающие из-за арок, внизу дорические, сверху ионические.

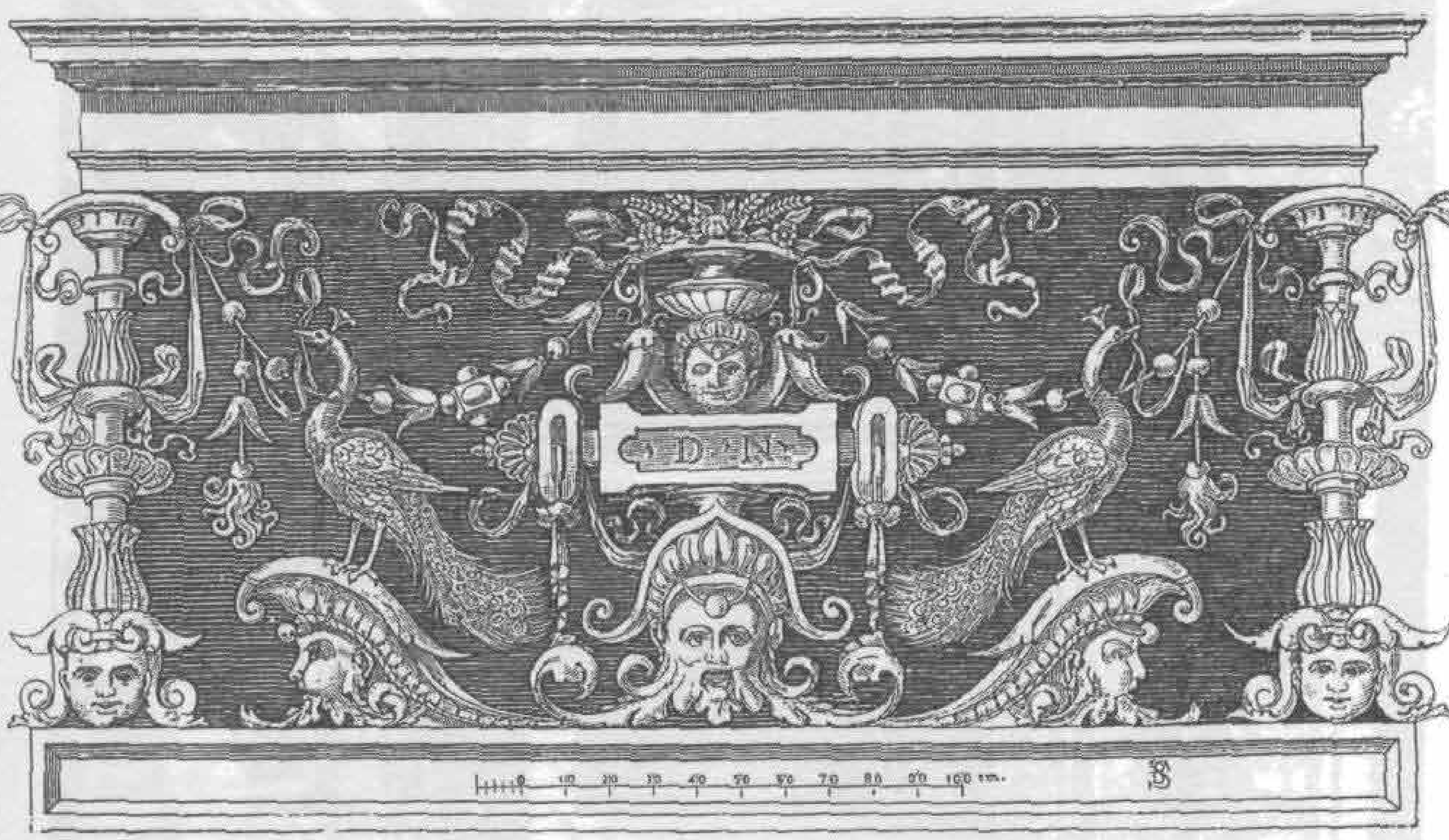


Рис. 340. Верхушка окна. «Сграффитто» из палаццо Корси во Флоренции

Стремление к монументальности заметно и в церквях, которыми украсил Венецию Палладио. Церковь Спасителя выстроена по общепринятому для XVI в. плану. Узкие часовни примыкают сбоку к нефу с коробовым сводом; пространство под высоким куполом представляет собой поперечный неф и соединяет продольное здание с клиросом. Фасад имеет большое историческое значение. Под влиянием античных представлений Палладио придал ему вид замкнутого портика, где колонны и пилястры доходили до фронтона.

В Средней Италии и Риме применялся способ живописной разделки фасада, известный под названием «сграффитто» («Sgraffitto») (рис. 340).

Стену покрывали двойным толстым слоем штукатурки, верхним белым и нижним темным, и по ним выскабливали рисунок. Получался темный узор на светлом фоне; иногда он ограничивался простым расположением квадратов, иногда же таким образом воспроизводили большие исторические или мифологические сцены. Живопись «сграффитто», которая осо-

бенно удавалась Полидоро Караваджио и Матурино, придавала отделке выпуклость, приближая ее к барельефу, и потому имела большой успех у римских художников, которые были воодушевлены пластикой и античным стилем.

Украшая внутренние помещения живописью, художники заботились о том, чтобы не оставлять пустого пространства между картинами. Они разрисовывали пилястры, прибавляли декоративный цоколь и фриз, а когда живопись находилась на потолке, покрывали его архитектурные части (в сводах связи) орнаментом. Примером могут служить фрески Мантеньи и умбрийской школы. Свод украшен медальонами, связанными венками, ребра свода обвиты гирляндами плодов.

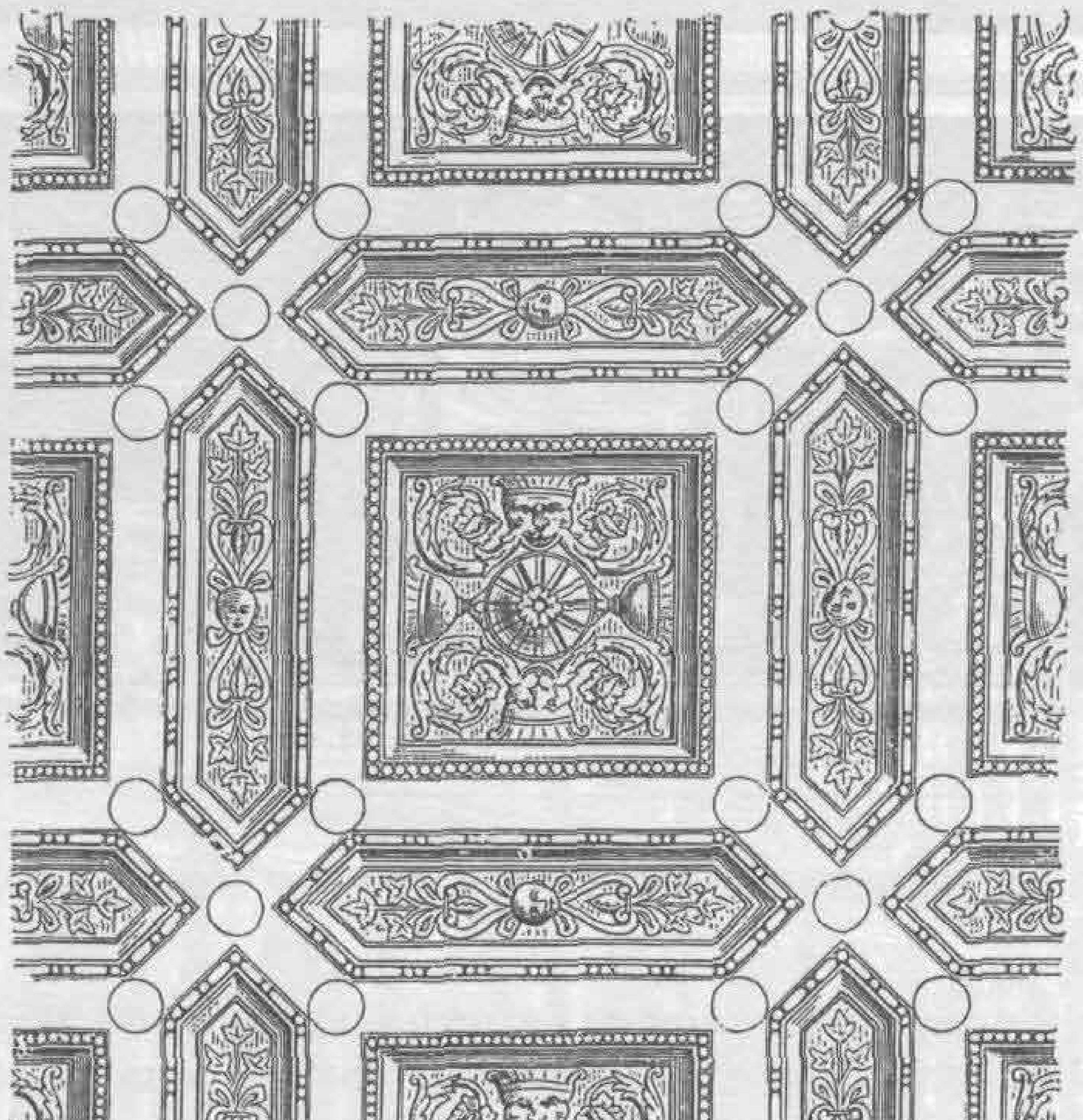


Рис. 341. Роспись потолка в стиле Серлио

Когда в моду вошли прямоугольники, их соединение с лепной работой стало давать эффектное разделение пространства. Серлио особенно прославился этим, его мотивы повторяли даже вне Италии (рис. 341).

Когда в конце XV в. получили распространение «гроттеско», декорация сводов и стен получила другой характер. Название «гроттеско» родилось от нового характера рисунков. Они были открыты в обрушившихся подземных банях и виллах, которые выкапывали как гроты. Грациозные игривые композиции — гении, качающиеся на листьях, венки вместо балок, щиты

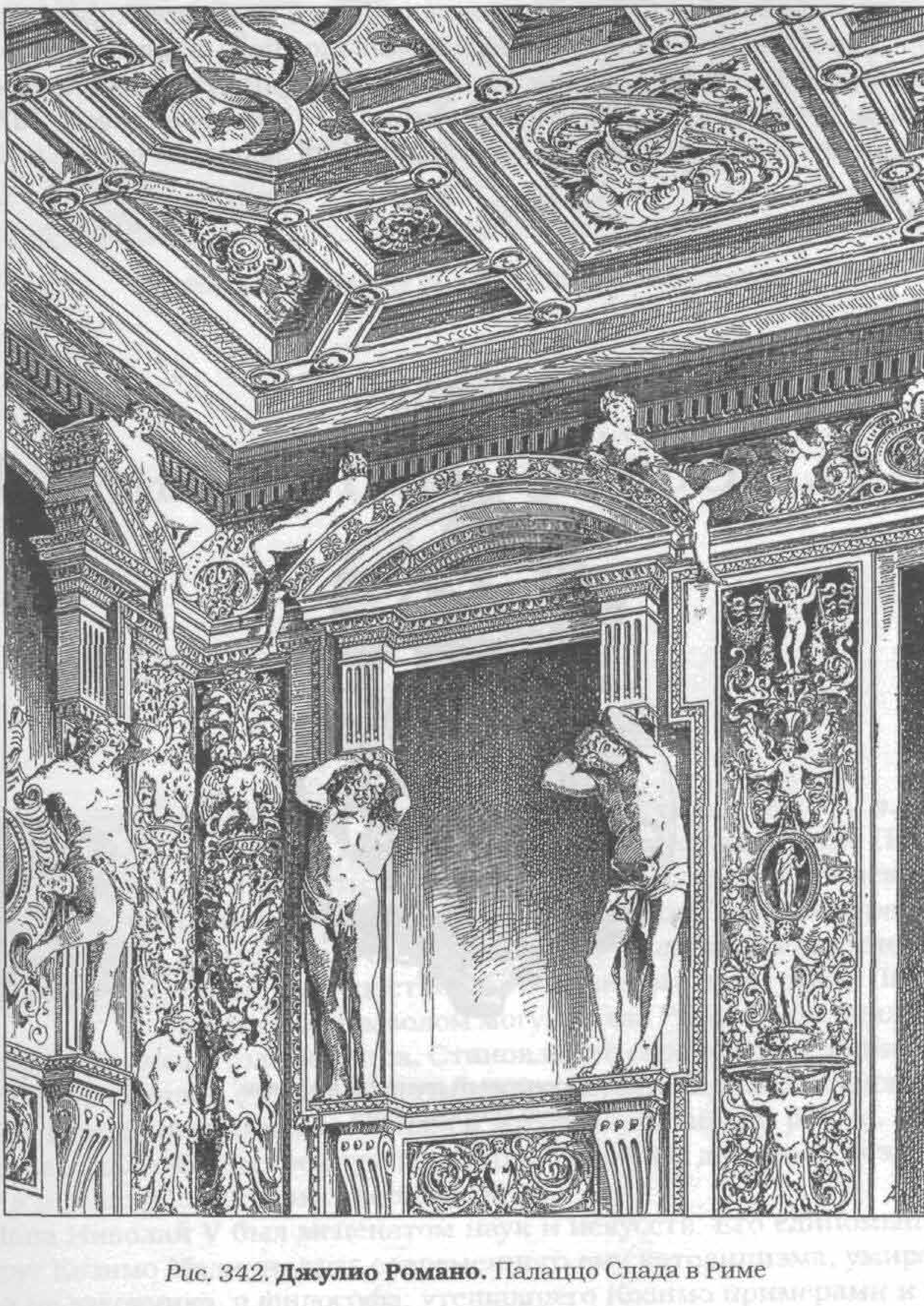


Рис. 342. **Джулио Романо.** Палаццо Спада в Риме

и доски, обитые цветами и вьющимися растениями, совпали с настроением века. Разрисованные пространства разделяла лепная работа, которую позже стали оставлять белой и оживлять только золотыми линиями. Кроме подражания античным мотивам в гирляндах плодов и венках заметен натурализм. При этом декоративная живопись только ярче оттеняет архитектурные части строения, чем отличается от позднейшего направления.

Пинтуриккио был одним из первых, кто ввел в употребление «гроттеско»; школа Рафаэля придала новому стилю законченность.

Кафедральный собор Санта Мария дель Фиоре во Флоренции, начатый в 1294 г., строился и многократно перестраивался под началом целого ряда архитекторов. Филиппо Брунелески в XV в. возвел над храмом превосходный купол. Длина храма 169 метров, ширина — 104, и высота — 107. Новый фасад, воссозданный строго по эскизам, был закончен только в 1887 г.



Рис. 343. Бронзовый дверной молоток эпохи Возрождения

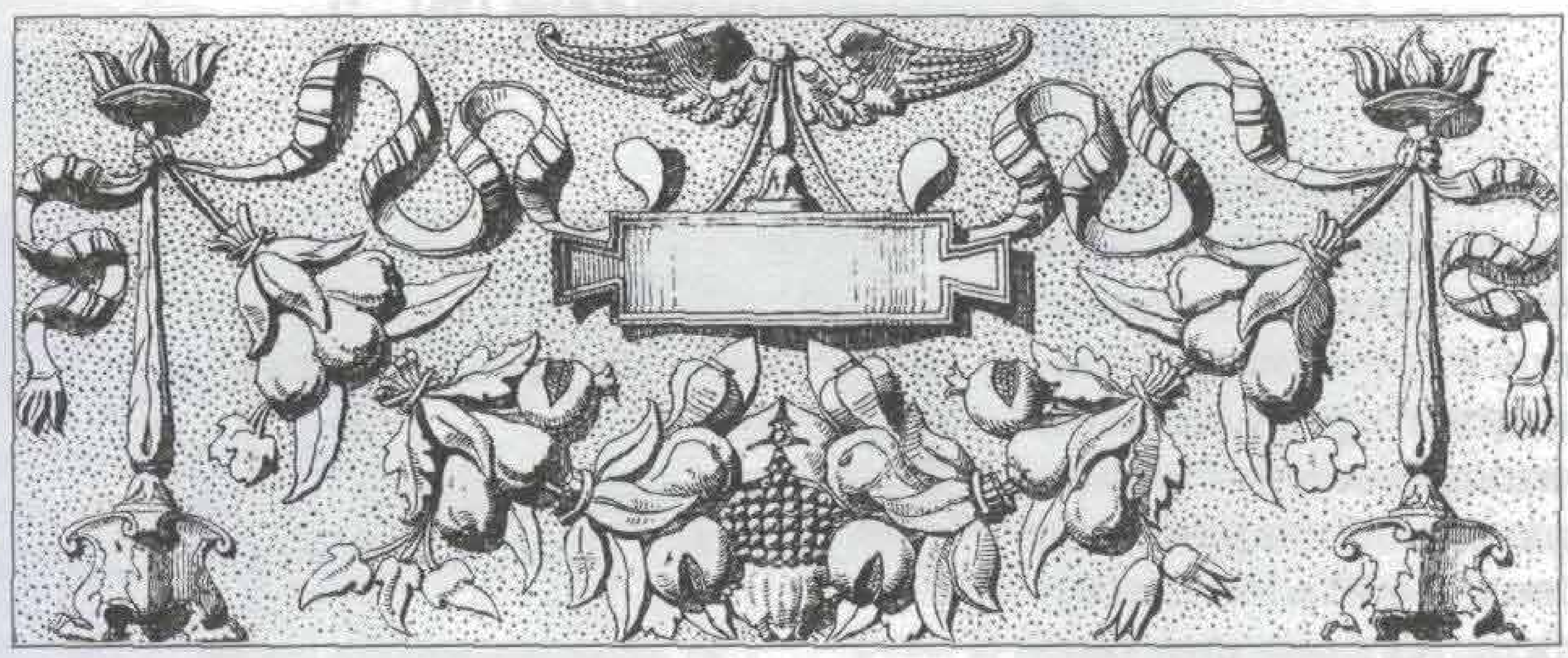


Рис. 344. Орнамент на двери в Ватиканских ложах

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Италия в эпоху Возрождения

I

РАСЦВЕТ ИСКУССТВ

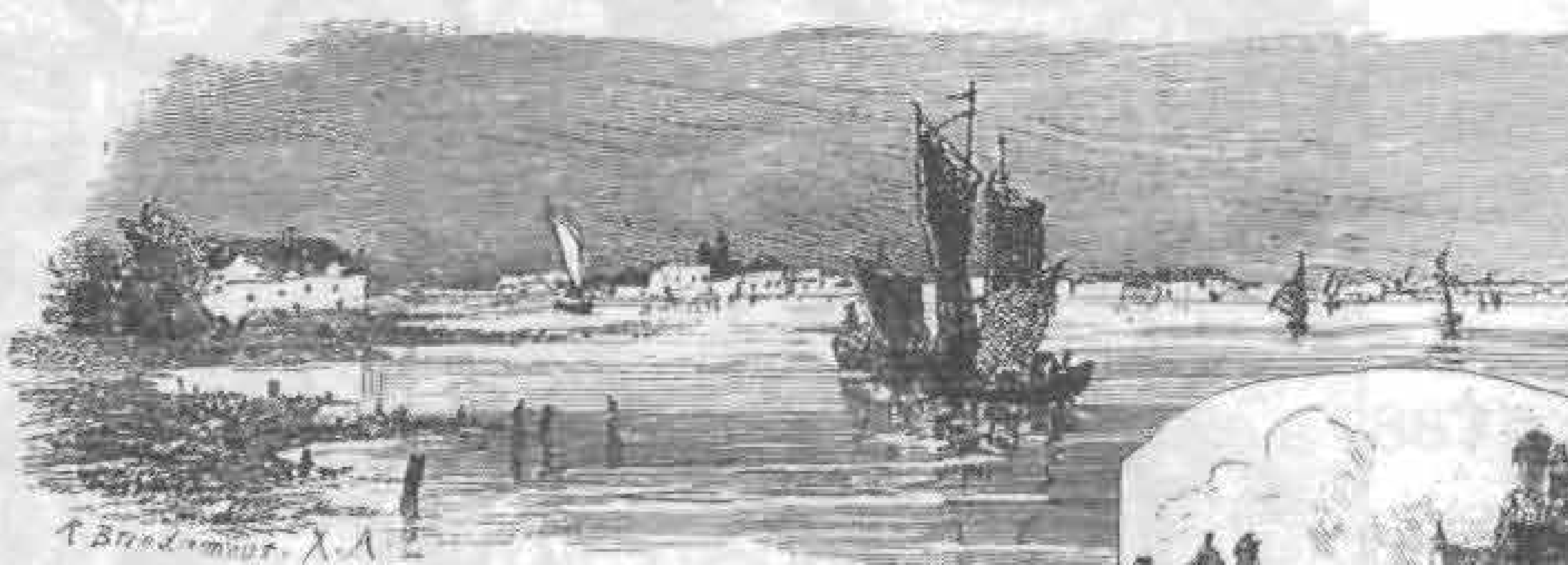
Возрождение Италии совпадало с событием XIV в., которое известно в истории как Авиньонское пленение Пап. Более шестидесяти лет, с небольшим перерывом, Римские Папы, подчиняясь давлению французских королей, пребывали в Авиньоне; это существенно ослабило влияние некогда столь могущественного Папского престола. Латинский язык стал символом могущества Рима и закрепил его международную роль столицы мира. Становление европейских национальных литератур совпало с упадком латинского католичества. Латинский мертвый и неподвижный язык сменялся жизненной, гибкой речью. Данте создал не только «Божественную комедию», но и язык для своей поэмы. Поворот в мыслях и понятиях совершился.

Папа Николай V был меценатом наук и искусств. Его единомышленник и друг Козимо Медичи, враг современного ему католицизма, умирая, призвал не духовника, а философа, утешавшего Козимо примерами и цитатами из греческой философии. На волне общего подъема духа возрождалась и старая греческая литература. Петрарка и Боккаччо изучали греческих авторов, опираясь на их творения как на фундамент мировой литературы.

Во второй половине XV в. произошло два великих события: Христофор Колумб открыл Америку и Константинополь пал под натиском турок.

Множество греческих беглецов, ученых и художников, стали искать себе убежища в соседней Италии. Латинский перевод Библии, считавший-

ся до той поры непревзойденным, потерял свою привлекательность по сравнению с греческими и еврейскими оригиналами, хранившимися в библиотеках греко-византийцев.



Около 1440 г. Иоганн Гутенберг изобрел книгопечатание. Новое искусство достигло удивительных высот, и во главе этих процессов стала Венеция. За первые 30 лет книгопечатания из нескольких тысяч изданий, вышедших в Европе, на долю Венеции приходится почти треть.

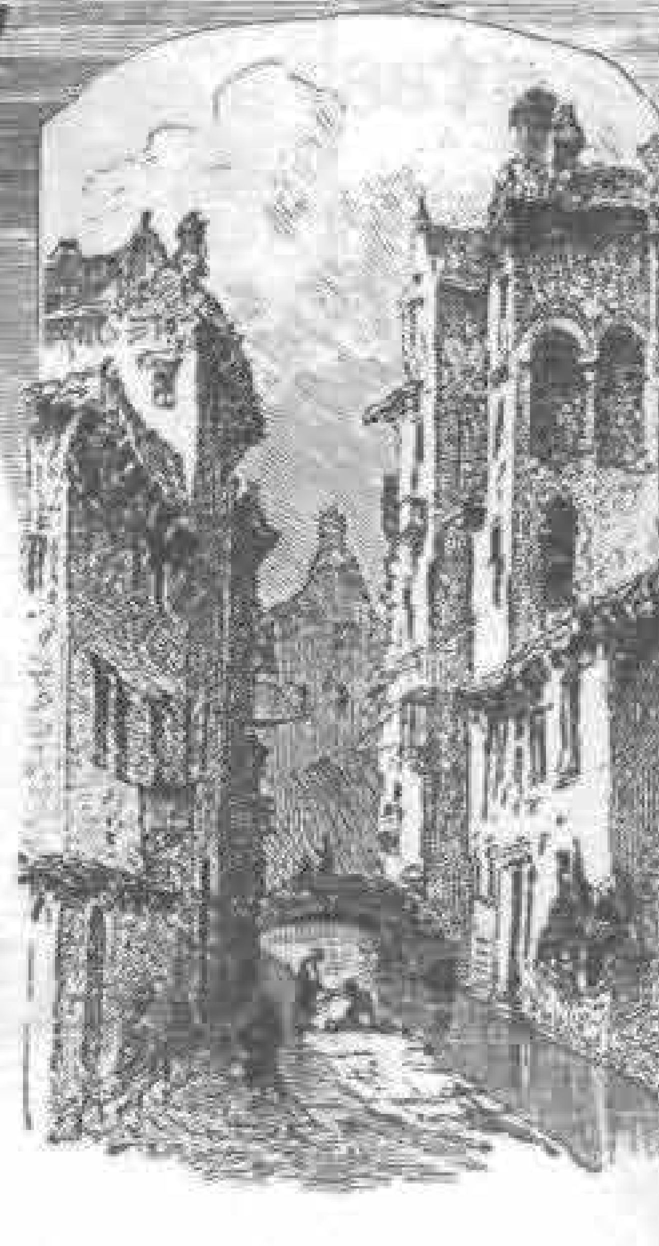
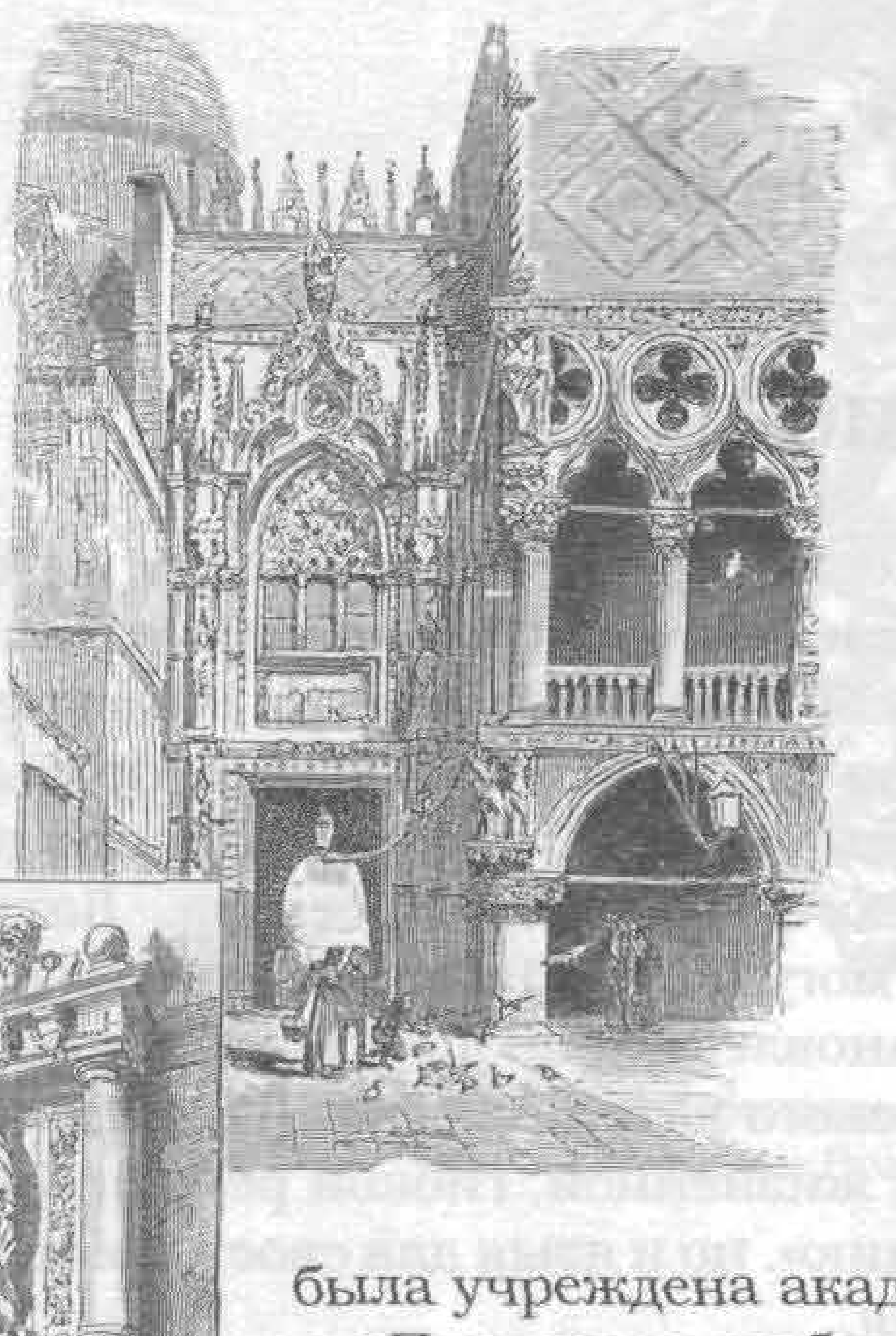


Рис. 345. Венеция

В XV в. первенство Италии в Европе было неоспоримым. Англия вела губительную войну Алой и Белой Роз. Нравы, царившие в Англии этого времени, позднее были блестяще воплощены в произведениях Шекспира. В Германии шли не менее жестокие войны.



В Италии процесс общественного развития проходил иначе. Здесь процветала торговля, привлекавшая капиталы. В отношениях с соседями силу кулачного права заменила дипломатия. Впервые после того, как античная цивилизация пала, снова стали востребованными умственные наслаждения. Версальский двор, считавшийся идеалом блестящего общества, был только отблеском итальянской утонченности нравов. В Италии была учреждена академия философии, восстановлены пиры Платона: в особом зале, где беседовали без чинов и этикета, собирался цвет учености и искусства.



Рис. 346. Венеция. Памятник герцогу Урбино

Жизнь шла весело и шумно, дома и дворцы меценатов становились местом непринужденного общения. Итальянцы отдавали предпочтение блестящему уму, художественному вкусу и в очень малой степени — соблюдению формальностей.

Искусство оказалось удивительно близким характеру этой нации. Умение рисовать и разбираться в живописи стало необходимым качеством в итальянском обществе. Изменился и взгляд на женщину. От нее больше не требовалось беспре-



кословного подчинения, ее права на образование и интеллектуальные занятия не подвергались сомнению. Убеждение в том, что женщине не к лицу крайности, что ей следует держаться золотой середины, обусловило стремление к гармонии между ее внешним обликом и духовным миром. В эпоху Медичи в Италии появилось *множество женщин* хорошо образованных, изящного вкуса и ума, воспринявших благородные теории Бембо о всеобъемлющей чистой любви.

Рис. 347. Венеция. Дворец Ка-д'Оро и набережная близ Пиацетты

Этот взгляд на женщину отразился и в произведениях искусства. Нигде благородно утонченные типы *мадонн и святых* не были воплощены с таким вкусом и мастерством, как в Италии. Тихая кротость, чистое сияние красоты, порой не лишенной кокетства,— вот отличительная черта итальянской школы, проявившаяся, прежде всего, в работах Рафаэля Санти (1483—1520).

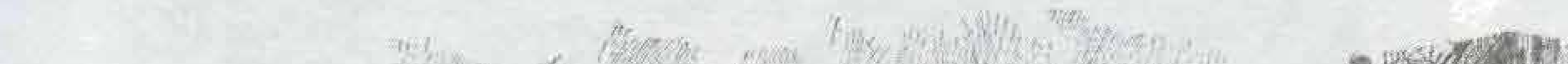


Рис. 348. Венеция. Риальто (мост и рынок)

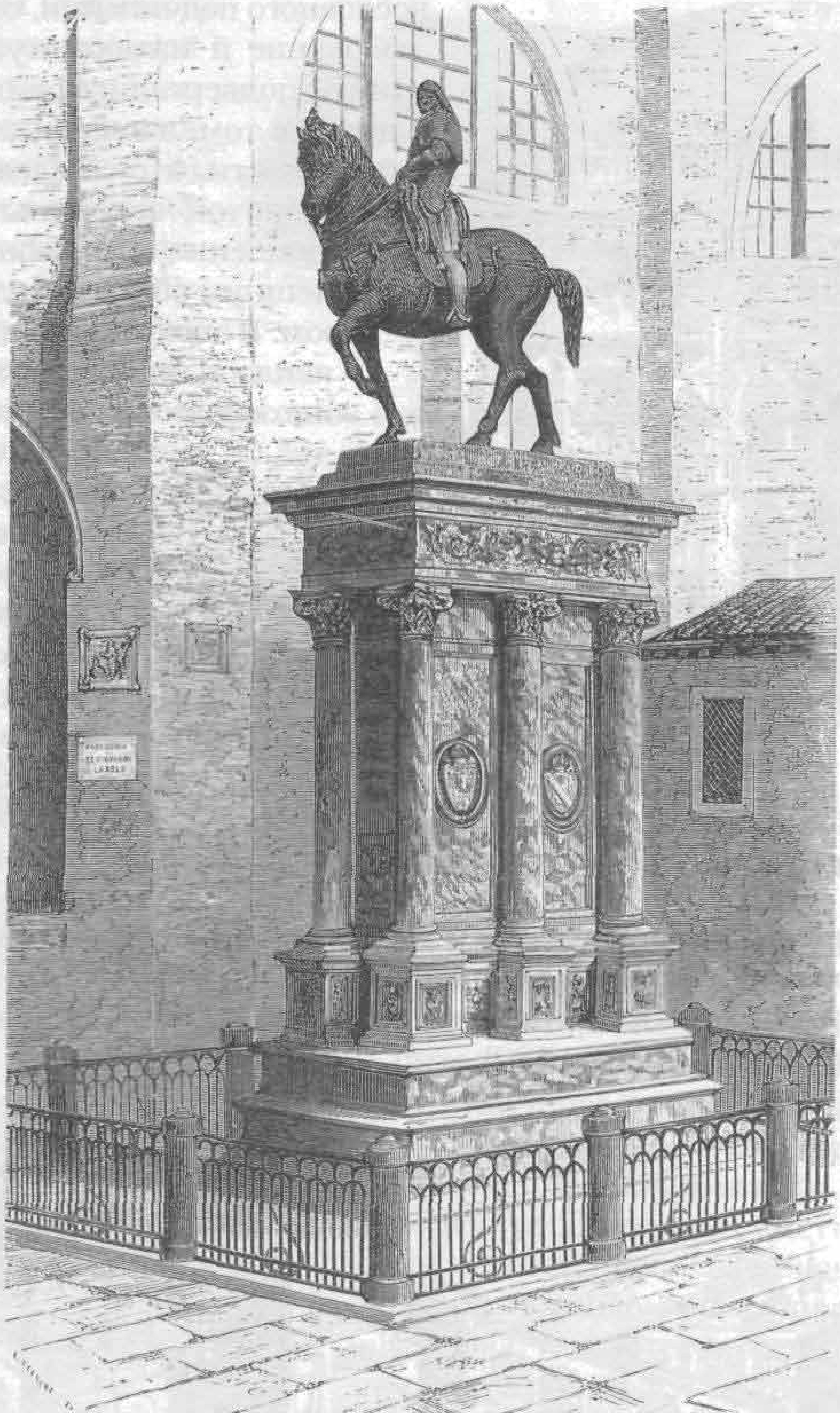


Рис. 349. **Андреа дель Вероккьо.**
Статуя Коллеони на площади св. Джованни в Венеции

Вся жизнь Италии того времени — какая-то выставка, чудесный парад, одно сплошное, блестящее празднество. Когда герцог объезжал страну, за ним ехало несколько тысяч человек, одетых в бархат и шелк. Он путешествовал со всей охотничьей свитой, с сотнями собак и соколов. Герцогиня Лукреция Борджиа въезжала в Рим со свитой в 200 амазонок, за каждой из которых следовал кавалер. Культ наслаждения, который ярко проявил себя и в обыденной жизни, и в искусстве, вызывал сопротивление со стороны деятелей церкви. По выражению Лютера, итальянцы, или эпикурейцы, или фанатики. И когда Савонарола говорил, что жизнь Рима по преимуществу животная, он был недалек от истины.



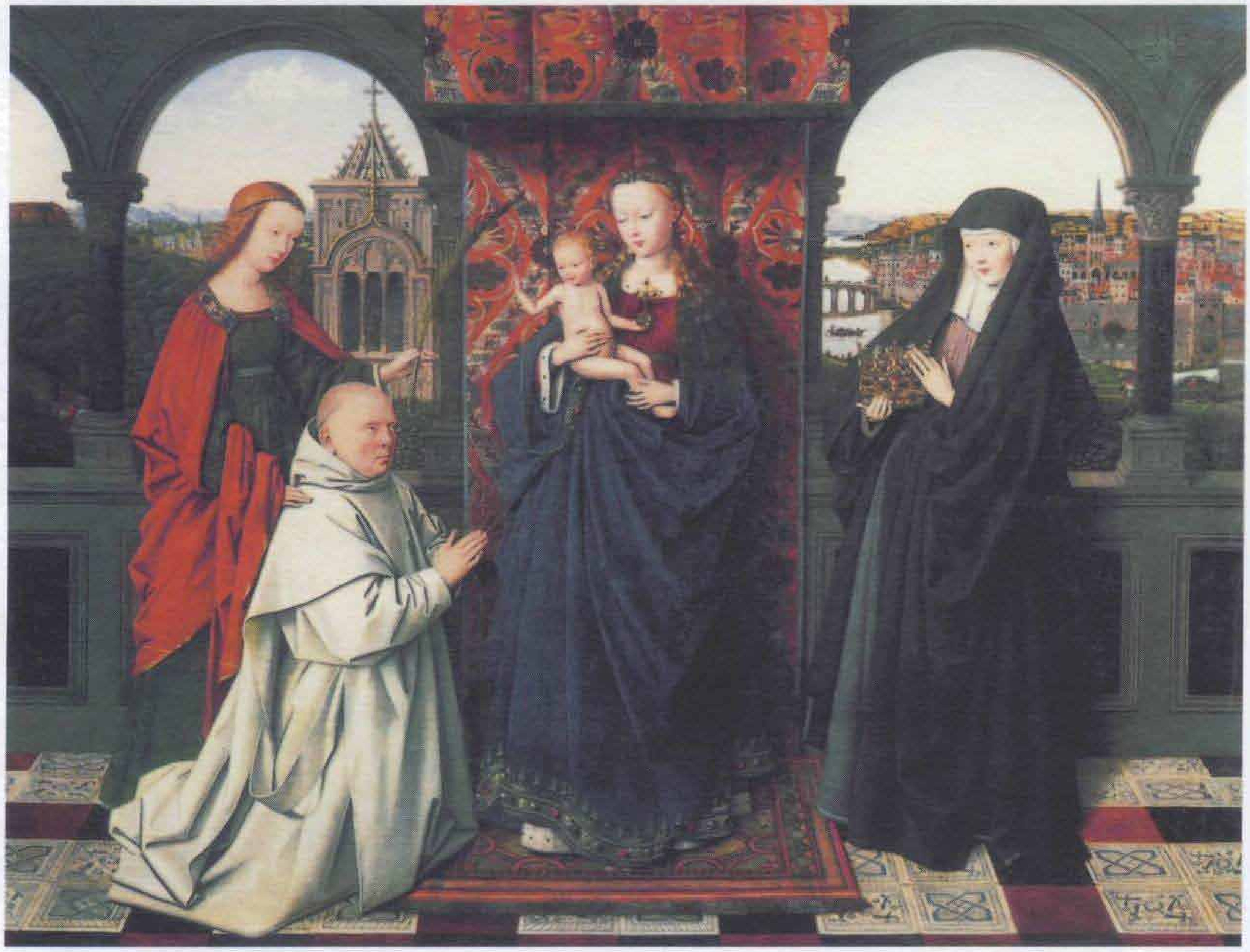
25. **Итальянский Ренессанс**
Элементы декора фасадов домов



26. **Итальянский Ренессанс**
Образцы майолики



27. ***Питер Пауль Рубенс***
Вирсавия. *1635 г.*



28. ***Ян ван Эйк***
Мадонна с Младенцем, со святыми и донатором.
1441 г.

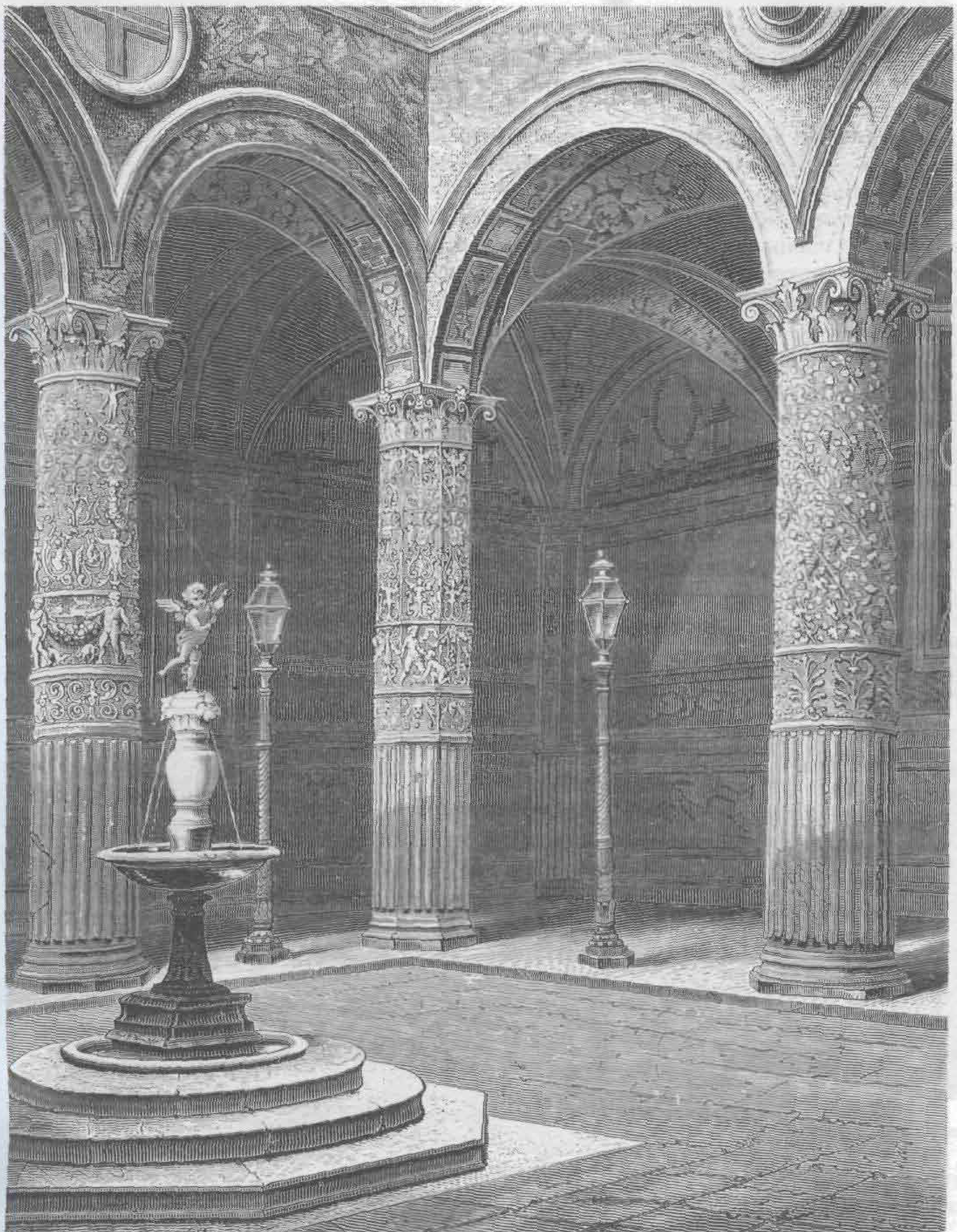


Рис. 350. Двор палаццо Веккио во Флоренции (XIX в.)

Театральные пьесы часто были достаточно фривольны по содержанию, дворцовые представления на мифологические сюжеты изображали охоту и любовные похождения богов. Даже Папа Лев X, человек хорошего образования и изящного вкуса, отдал дань культу наслаждения. Он подшучивал над своими гостями, подавая им блюда из обезьяны или вороны; надев сапоги со шпорами, Лев X носился на коне по холмам Чивитта-

Веккио за оленями и вепрями. Шут Льва X, монах Марианно, чтобы позабавить гостей, проглатывал сразу целого голубя или 20 цыплят и 4 яйца. Любовь к зрелищам, свойственная Древнему Риму, не канула в Лету: состязания и бега были по-прежнему популярны.

Две основные тенденции развития общественного сознания эпохи Возрождения, сила мысли и интерес к человеческому телу, прежде всего нашли отражение в литературе и живописи.

Предметом изображения живописцев фламандской школы стали будничные, повседневные сцены мелкого жанра. Из круга их интересов исчезли пейзаж и неодушевленные предметы, которые мастерски изображали северные художники. Истинной целью искусства, по мнению итальянцев, должно было стать воссоздание живого



Рис. 351. **Джотто ди Бондоне**.
Брак в Кане Галилейской. *Падуя. Капелла дель Арена*

человеческого тела. Все остальное, по словам Микеланджело, пустая забава, которую можно предоставить меньшим талантам. «Для искусства нужно одно,— говорил Челлини,— уметь превосходно выписать мужской и женский торс». Действительно, в изображении торса итальянские живописцы достигли совершенства. Человеческое тело представлено в их картинах здоровым, энергичным, атлетическим. Оно родственно античному телу Греции. Каждая мышца, сустав, волнистый изгиб тела изучен до мельчайших подробностей, передан с необычайным совершенством.

Итальянской школе были чужды изображения жестокости и вообще всего, что способно вызвать ужас или сострадание. Только в период упадка в Болонье появились трагические сюжеты.

Расцвет итальянских школ был непродолжителен и охватил конец XV—начало XVI в. Круг художников невелик, но каждое из этих имен является целой эпохой в мировой живописи: Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Рафаэль Санти, Андреа дель Сарто, Бартоломео Фра, Тициан, Себастьяно дель Пьомбо и Антонио Корреджо.



Рис. 352. **Джотто ди Бондоне.** Бракосочетание Богоматери. *Падуя. Капелла дель Арена*

Конечно, в школу деятельность живописцев превратилась не сразу. Этому предшествовало изучение античных мастеров, подготовившее возрождение идеалов и целей древнего искусства в новых условиях.

Первым из крупных представителей этой блестящей эпохи принято считать Чимабуэ (наст. имя Ченни ди Пепо; ок. 1240 — ок. 1302). В его произведениях ощущается византийское влияние, однако художник уже придает изображению естественность и пользуется для этого не только традиционными приемами. Его самой известной картиной считается «Мадонна», написанная для церкви Санта Мария Новелла во Флоренции.

Чимабуэ приписывается создание огромной мозаики, изображающей Христа, Богоматерь и Иоанна Предтечу в главной нише собора Пизы. Голова Иоанна здесь почти свободна от условности византийской школы. Более значительны фрески Чимабуэ в монастыре св. Франциска, сооруженном во второй половине XIII в. Большие фрески верхней

церкви отмечены бесспорным талантом; согласно преданию, Чимабуэ стоял во главе группы художников, занимавшихся украшением этого храма. В некоторых фигурах чувствуется непосредственное знакомство с античной римской живописью.

Блестящим учеником Чимабуэ стал Джотто ди Бондоне (1266 или 1267—1337). Он был простым крестьянином и пас овец недалеко от Флоренции. Однажды Чимабуэ увидел, как Джотто чертил на каменной плите контуры овец. Угадав в молодом пастухе талант, Чимабуэ взял его к себе в мастерскую. Его надежды оправдались: Данте в «Чистилище» (IX, 94) упоминал, как слава Джотто затмила самого Чимабуэ. Монастыри, города, Папы обращались к нему с заказами и как к живописцу, и как к скульптору. Как и последующие итальянские художники, он много времени отдавал ваянию, считая, что все виды искусства близки друг другу.

Выдающимися произведениями Джотто являются фрески в церкви над гробом Франциска Ассизского. Особенно интересно аллегорическое изображение «Обручения св. Франциска с нищетой». Нищета изображена в виде женщины в тернах, над которой издеваются уличные мальчишки. Вокруг стоят ангелы, призывающие богачей к благотворительности и не встречающие отклика на свой призыв. Произведения Джотто можно найти в музеях Рима, Антверпена, Парижа, Флоренции, Венеции, хотя некоторые из картин только приписываются этому выдающемуся художнику. Из портретных произведений Джотто славится портрет его друга Данте, единственное из достоверных изображений поэта, дошедших до нашего времени.

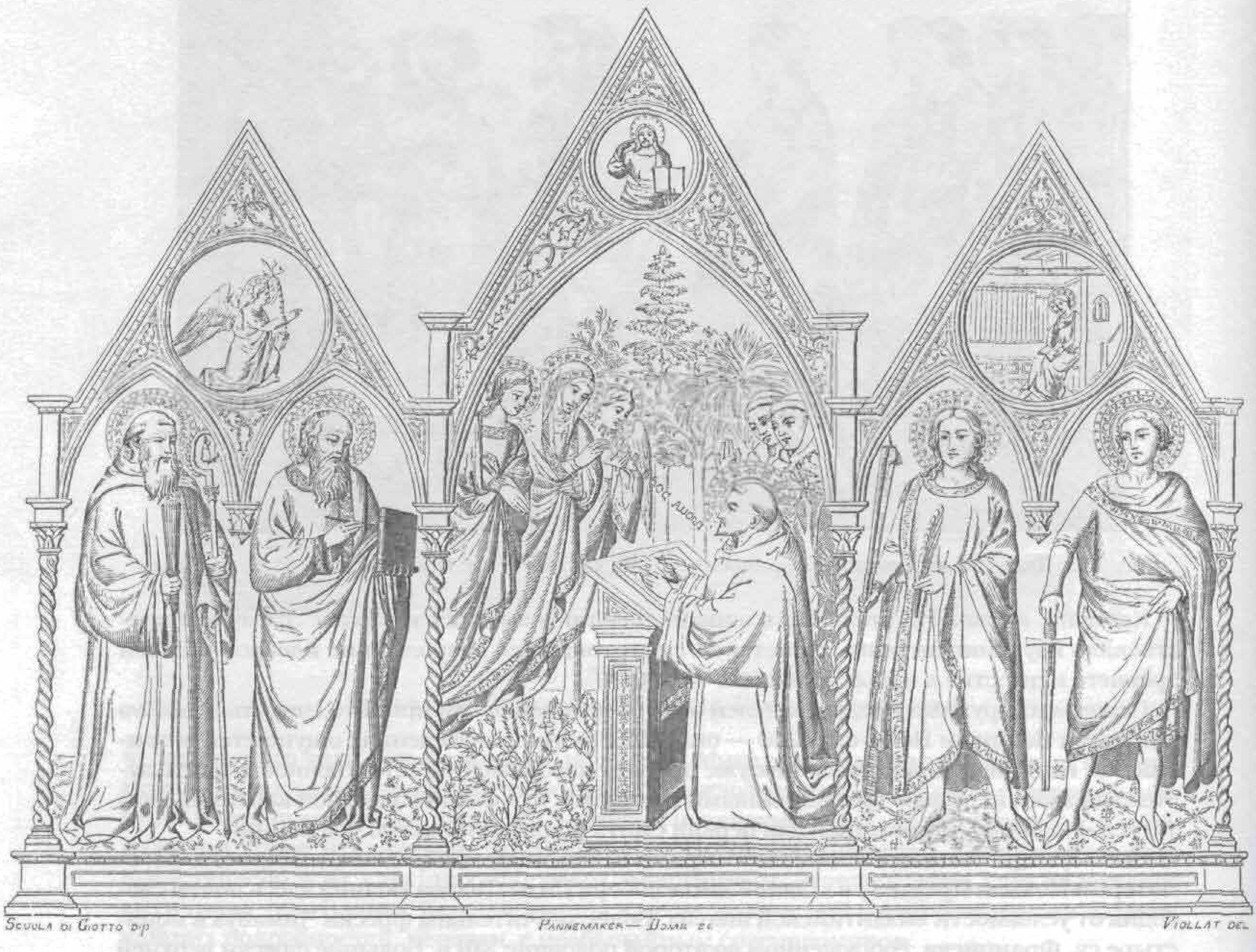


Рис. 353. **Джотто ди Бондоне**. Явление Девы Марии св. Бернарду

Спинелло (1308—1400), уроженец Ареццо, был последователем Джотто. От его стенных картин в палаццо Публико в Сиене, воссоздающих сцены из жизни Папы Александра, веет свежим, наивным духом старинных хроник.

К этому же времени относится превосходная аллегория «Триумф смерти» — огромная фреска в Кампо-Санто на кладбище в Пизе (рис. 354).

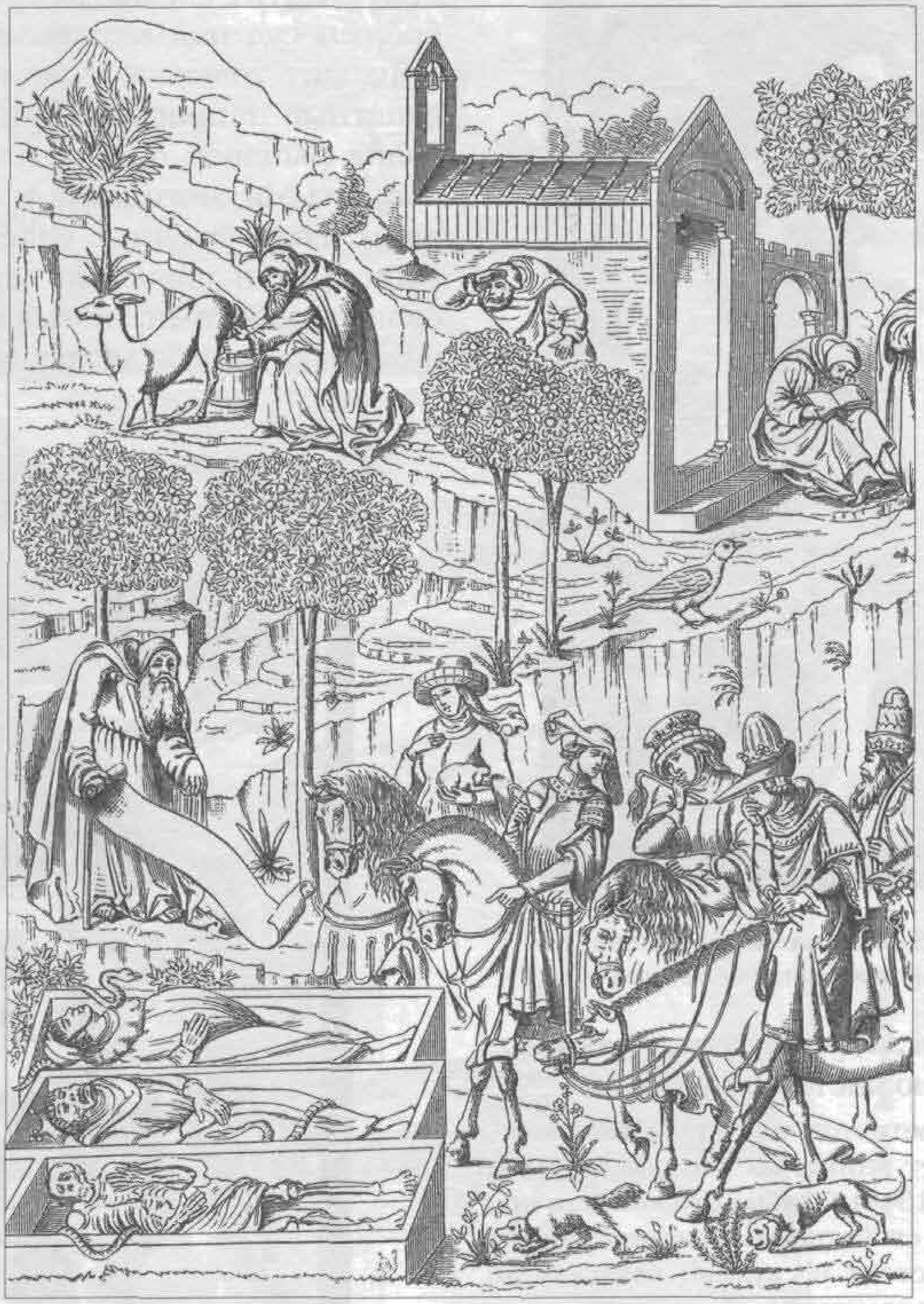


Рис. 354. Триумф Смерти
Фрагмент фрески в Кампо-Санто в Пизе

С 1370 г. многие художники украшали своими работами стены Кампо-Санто в Пизе, но закончено оформление храма было только в XV в. Беноццо Гоццоли. Почти достоверно известно, что в росписи участвовали Пиетро ди Пуччио, Андреа да Фиренце, Антонио Венециано, Франческо да Вольтерра и др. Кому принадлежит «Триумф смерти», точно неизвестно: в огромной старой фреске трудно установить степень участия каждого из художников.

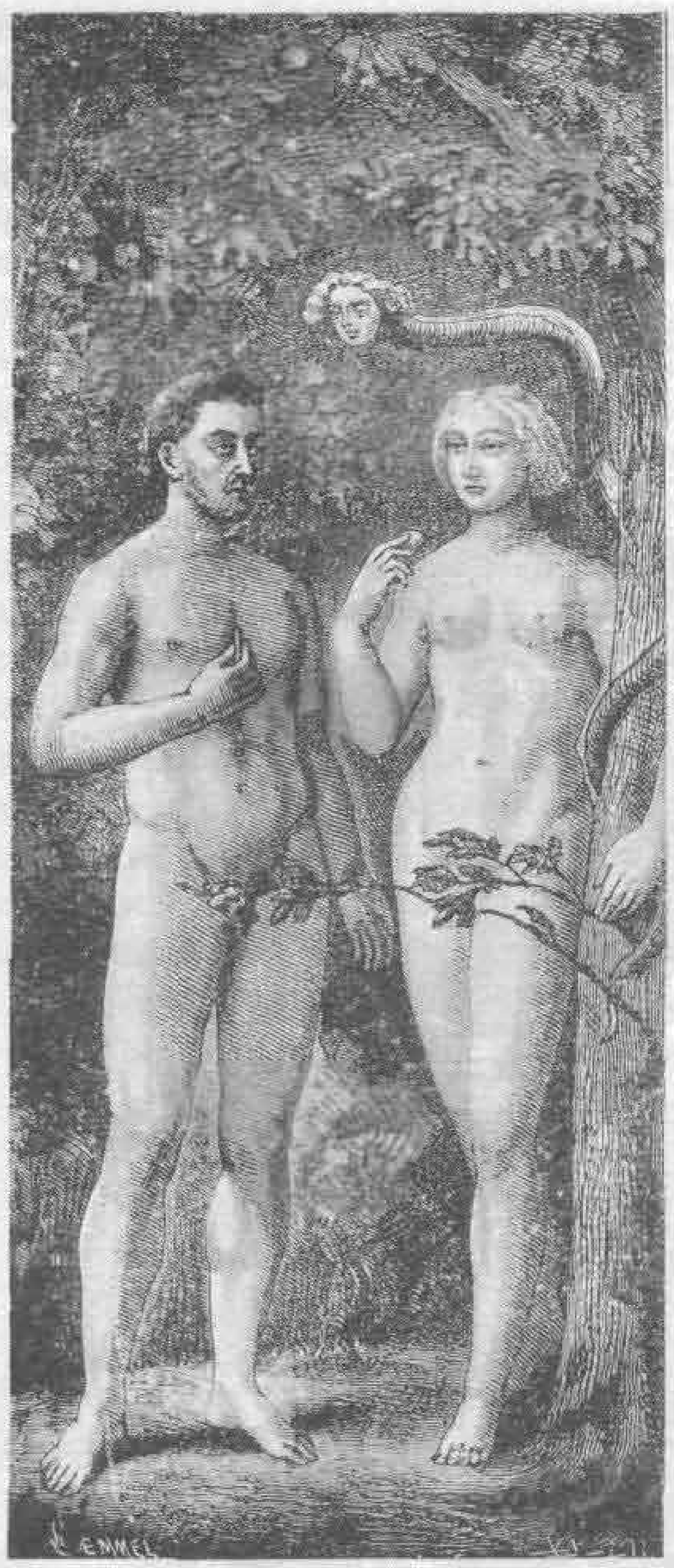


Рис. 355. **Мазолино**. Грехопадение. *Флоренция, капелла Бранкаччи*

На картине изображена смерть, похищающая людей посреди их забав и увеселений. К веселому обществу, занимающемуся музыкой на переднем плане справа, приближается смерть с косой. Посередине изображен суд над мертвыми. Смерть приходит только к счастливым, несчастные напрасно зовут ее. Слева толпа рыцарей остановилась перед открытыми могилами и с ужасом видит свою будущую участь. Только отшельники спокойно занимаются своими работами, не заботясь о своей судьбе. Борьба между ангелами и дьяволами за души усопших занимает верхнюю часть композиции.

Из портретистов т. н. сиенской школы заслуживает внимания Симоне Мартини (ок. 1284—1344). Слабые стороны его произведений, свойственные сиенской школе вообще, состоят в скудной композиции, технике, напоминающей старинные миниатюры, и в невыразительной трактовке сюжета. Но зато легким поворотом головы, выражением лица художник умел оживить фигуры, и его картины свидетельствовали о хорошем знании природы.

Выдающееся место в истории живописи XV в. занимают фрески в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции.



Рис. 356. **Мазаччо**. Изгнание из рая. *Флоренция, капелла Бранкаччи*



Рис. 357. **Мазолино**. Исцеление паралитика. Воскресение Тавитое.
Фрагмент фрески в капелле Бранкаччи

По преданию, фрески были начаты Томмазо Мазолино да Паникале (1383—1450) и окончены спустя полвека Филиппино Липпи. Но наиболее выдающиеся картины принадлежат кисти ученика Мазолино, Мазаччо. В этих фресках видна эволюция, которую пережила живопись со времен Джотто. В картинах чувствуется реализм, обнаруживающийся в знании анатомии, перспективы и в красках. Есть еще некоторая скученность в группировке, но в то же время задний план разработан тщательнее и естественнее. Архитектурные правила, симметрия в расположении частей картины принимают более живые формы (рис. 355—357).

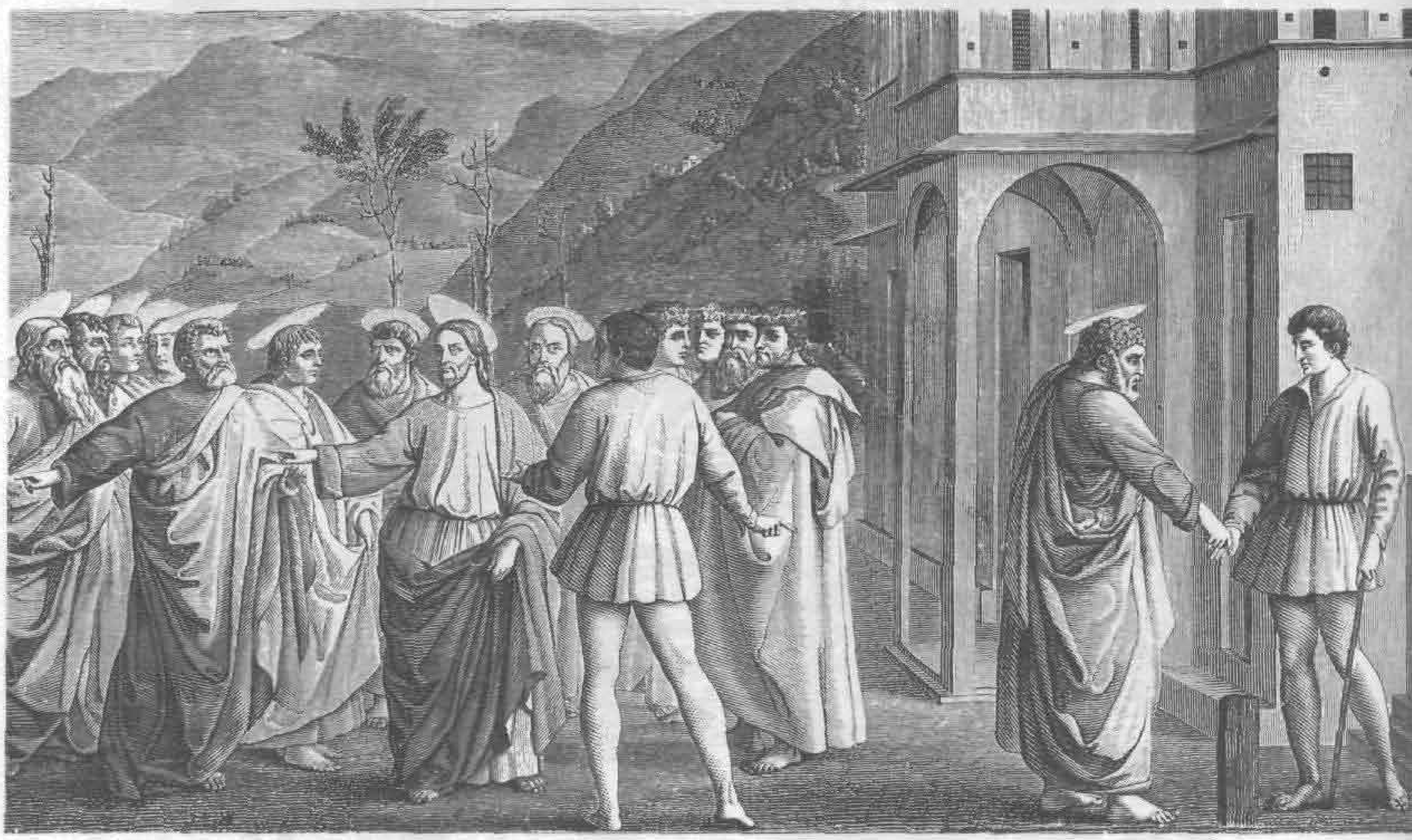


Рис. 358. **Мазаччо**. Чудо со статиром.
Фрагмент фрески в капелле Бранкаччи

Деятельность Мазаччо (наст. имя Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи) имела большое значение для истории итальянской живописи. Уроженец Флоренции (1401—1428), *он был отравлен своими завистниками. В его картинах чувствуется* благородство, изящество, гармония тонов, составившие впоследствии сильные стороны итальянской школы. Ему также приписываются работы в часовне св. Екатерины у св. Клемента в Риме.

«Изгнание из рая» Мазаччо (рис. 356) можно считать началом расцвета живописи эпохи Возрождения. Оно послужило источником вдохновения для Рафаэля, использовавшего этот сюжет в Ватиканских ложах. В нем превосходно изображено нагое тело, живо переданы чувства, волнующие изгнанных: стыд Адама и отчаяние рыдающей Евы.

На картине «Чудо со статиром» (рис. 358) изображены три различные сцены, однако они расположены так удачно, что композиция представляет собой как бы единое целое. Фигуры апостолов написаны замечательно; сборщик подати — великолепная естественная фигура.

Современник Мазаччо, Паоло Учелло ди Доно (1397—1475) отличался стремлением расширить перспективные рамки и установить правильную градацию света и тени. Хотя он расширил круг обычных представлений, но все же его фигуры, особенно лошадиные, явно неудачны. Только рассматривая каждую фигуру в отдельности, можно подметить истинный талант художника в смелых контрактурах, живой передаче движений сражающихся.

Другой его современник, Анджелико (наст. имя Фра Джованни да Фьезоле) *(ок. 1400—1455), не любил изображать* отвратительное и страшное, поэтому в его картинах преобладают *светлые краски. Фигуры у Анджелико* иногда менее правильны, чем у Мазаччо, но всегда полны внутренней *нежности*, тихого благоговейного настроения и человечности. Таков ангел (рис. 359) из «Мадонны на троне», сцены из жизни Богородицы и Страстей Господних в монастыре св. Марка во Флоренции. Они замечательны не только красотой отдельных фигур, но и блестящей техникой исполнения.



Рис. 359. **Фра Беато Анджелико.**
Трубящий ангел.
Фрагмент картины «Мадонна на троне»

После Мазаччо Италия с каждым годом завоевывала все новые высоты в живописи. К тем, кто достиг настоящего совершенства, принадлежал и ученик Мазаччо, Фра Филиппо Липпи *(ок. 1406—1469).*

Его лучшим произведением считаются фрески собора в Прато. Здесь чувствуется *стремление представить* библейские и евангельские сюжеты на фоне реальных подробностей, *часто не имевших отношения* к самой сцене, но свидетельствовавших о рождении нового направле*ния в искусстве. Превосходно также* изображение Мадонны, наклонившейся над Младенцем, принадлежащее кисти Липпи.

Биография Липпи переполнена романтическими приключениями. Еще ребенком он стал послушником в флорентийском монастыре кармелитов, откуда бежал в возрасте семнадцати лет. Однажды, катаясь по морю с друзьями, он был захвачен в плен берберийскими

корсарами и восемнадцать месяцев провел в заключении. Набросав на стене портрет предводителя пиратов, он был освобожден от цепей, а когда выполнил еще несколько работ, получил наконец свободу. Во Флоренции он был близок к Козимо Медичи и вел жизнь, полную удовольствий.

Из его похождений особенно известен роман с Лукрецией Бутти. Он увез ее из монастыря св. Маргариты, пообещав жениться, и написал с нее портрет, названный «Мадонной». Лукреция была снова отправлена в монастырь после рождения сына, впоследствии также ставшего замечательным художником. Липпи был отравлен родственниками Лукреции, отомстившими ему за бесчестие девушки.



Рис. 360. **Филиппо Липпи.** Диспут св. Фомы. *Рим, церковь св. Марии*

Главнейшая заслуга Филиппо Липпи состояла в том, что он постепенно превратил сухой канон в изображение реальности. На круглой картине в галерее Питти изображение Мадонны еще не достигло полной ясности: она не обращает внимания на играющего Младенца, ее взгляд устремлен вдаль. А вот группировка фигур на заднем плане картины обнаруживает новый подход. «Диспут св. Фомы» — это уже прообраз торжественной трактовки рафаэлевских композиций (рис. 360).

Работы его сына, Филиппино Липпи, представлены двумя интересными картинами: «Видение св. Бернарда» и «Мучения св. Петра» (рис. 361 и 363).

Наряду с живописью в Италии процветала и бронзолитейная скульптура. Ваятели превосходили живописцев знанием анатомии. Положение изме-

нилось только после Верроккьо, который был одновременно и скульптором (рис. 349), и живописцем. Андреа дель Верроккьо (1435—1488) был учителем великого Леонардо да Винчи, и первые познания по анатомии восприняты знаменитым учеником именно от него. Единственная картина Верроккьо «Крещение Иисуса Христа» представляет особый интерес. Голова переднего ангела, смотрящего на Спасителя, и, вероятно, вся его фигура принадлежат кисти Леонардо да Винчи. Главная заслуга Верроккьо в живописи заключается в том, что он был выдающимся учителем. Верроккьо уже ощущал тот идеал красоты, который достиг совершенства у Леонардо.



Рис. 361. **Филиппино Липпи.** Видение св. Бернарда

Лучшие произведения итальянской скульптуры также создавались блестящей плеядой мастеров. В создании главных дверей баптистерия во Флоренции ярко проявился талант Лоренцо Гиберти (ок. 1381 — 1455). Здесь уже чувствуется тщательное изучение натуры, выражения лиц и голов превосходны.

Энергичная выразительность иногда отодвигает внешнюю красоту фигур на второй план. Двери охвачены рамкой из гирлянд плодов и вьющихся растений, поднимающихся из ваз. Каждая половинка двери окружена, как рамой, фигурами из Вет-

хого Завета и головками в нишах. По законченности исполнения и живой естественности эти фигуры — одни из лучших созданий Ренессанса (рис. 362). Не менее интересны и другие двери баптистерия.

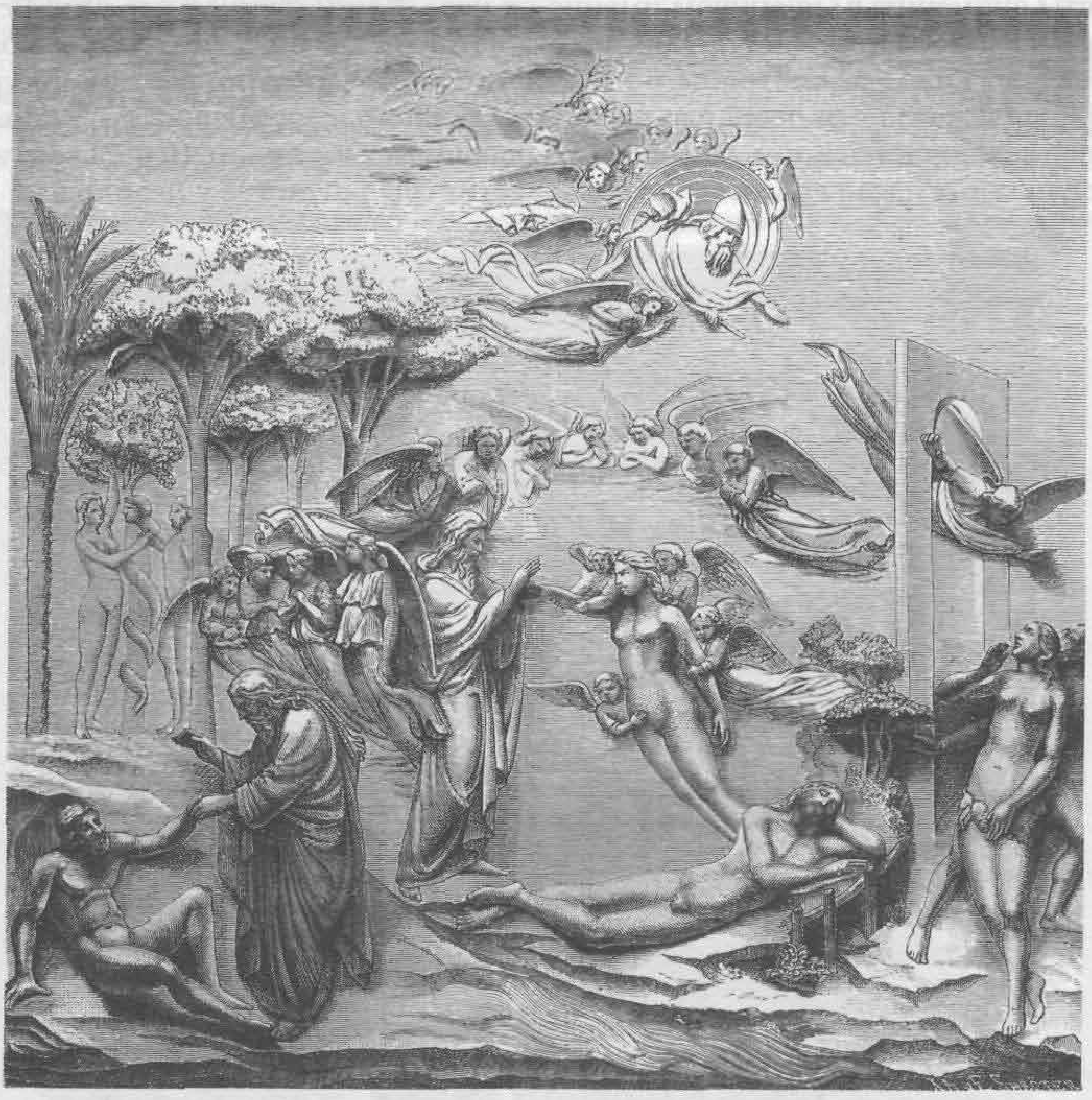


Рис. 362. **Лоренцо Гиберти**. Сотворение Адама и Евы и изгнание из рая. *Восточные двери баптистерия во Флоренции*

На каждой половине двери находится пять изображений сцен из Ветхого Завета: от сотворения человека до посещения Соломона царицей Савской. В изображении одежды Гиберти отчасти подражает античным образцам, но уже заметно стремление к реализму. Верхний барельеф на левой стороне двери представляет собой ряд сцен: от рождения Адама до изгнания из рая. Передние фигуры более выпуклы, задние менее, что объясняется соблюдением законов перспективы.

«Св. Георгий» (рис. 364) — мраморная статуя в церкви Ор-Сан-Микеле во Флоренции, одна из лучших работ Донателло (наст. имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди: 1386—1466). Изображение бесстрашного воина полно благородства и отваги, поворот головы и лицо выражают твердость. С плеча свободно спускается плащ, прикрывая часть груди и левую руку. Не защищенное щитом тело облегает панцирь.

Благодаря изучению античных памятников, Донателло достиг совершенства в передаче телесных форм. Примером тонкой отделки плоского барельефа служит бюст св. Це-



Рис. 363. **Филиппино Липпи.** Мучения св. Петра.
Флоренция, капелла Бранкаччи

цилии (рис. 365) и детские фигуры на фризе в музее ди Фиоре во Флоренции. Рельеф «Благовещения» (рис. 366) — одна из поздних работ Донателло, характеризующая период деятельности художника, когда естественность экспрессии он ценил выше внешней красоты.



Рис. 364. **Донателло**. Св. Георгий

Голова Коллеони (рис. 367) — часть конной статуи в Венеции работы Вероккьо. По поручению Венецианской республики Веррокио воздвигал конную статую Кондоттиери Бартоломео Коллеони. Однако он не дожил до окончания работы. Статуя Верроккьо является произведением более зрелым, чем подобная статуя Донателло (рис. 369). Здесь соблюдено соотношение размеров коня и всадника. Осанка рыцаря, особенно голова, живо передают непреклонный характер Коллеони.

Андреа Сансовино (ок. 1460—1529) в 1505 г. выполнил памятник над могилами кардиналов Бассо и Сфорца Висконти, представляющий собой нишу для гроба со множеством декоративных украшений. Фигуре умершего, опирающегося на руку, художник придал трогательное выражение. Аллегорические статуи, и особенно их одежда, исполнены в традициях античного искусства (рис. 371).

Бронзовая статуя Гаттамелаты в Падуе (рис. 369) работы Донателло замечательна не только совершенством техники, но живой и монументальной передачей фигур всадника и коня. Голову лошади можно принять за античное произведение. Рыцарь является созданием эпохи Возрождения — в нем впервые выполнена задача изображения внешнего облика.

Из декоративных скульптурных работ любопытны «Поющие ангелы», исполненные Лукой делла Роббиа (1400—1482) на фризе во Флорентийском музее Санта Мария дель Фьоре (рис. 368). Рельефы на второй кафедре для органа во флорентийском соборе, на которых изображены поющие дети,— одно из лучших произведений начала эпохи Возрождения, достаточно полно характеризующее талант художника. Они изящнее и тоньше, чем мальчики Донателло, но уступают им по разнообразию и смелости движений, а также в группировке фигур.

Изображение спеленатого ребенка на глиняном барельефе во флорентийском воспитательном доме работы Андреа делла Роббиа (1435—1525) заслуживает особого упоминания благодаря миловидности малыша и нежному чувству, которое изображение пробуждает в зрителях (рис. 370).



Рис. 365. **Донателло**. Св. Цецилия

К концу XV в. в Италии одна за другой появляются работы, свидетельствующие о расцвете искусства, равного античным временам. Художники стали объединяться в группы, или «школы», каждая из которых обладала своими отличительными свойствами и создавала произведения, объединенные общим идеалом красоты.

Прекрасным образцом итальянской живописи конца XV в. может служить миниатюра «Голгофа». В ней проявились все достоинства и недостатки итальянской школы: благородство композиции, ясная экспрессия, тщательная выписка фигур с несколько условными драпировками, приятный колорит. С другой стороны — отсутствие горячего

Микеланджело



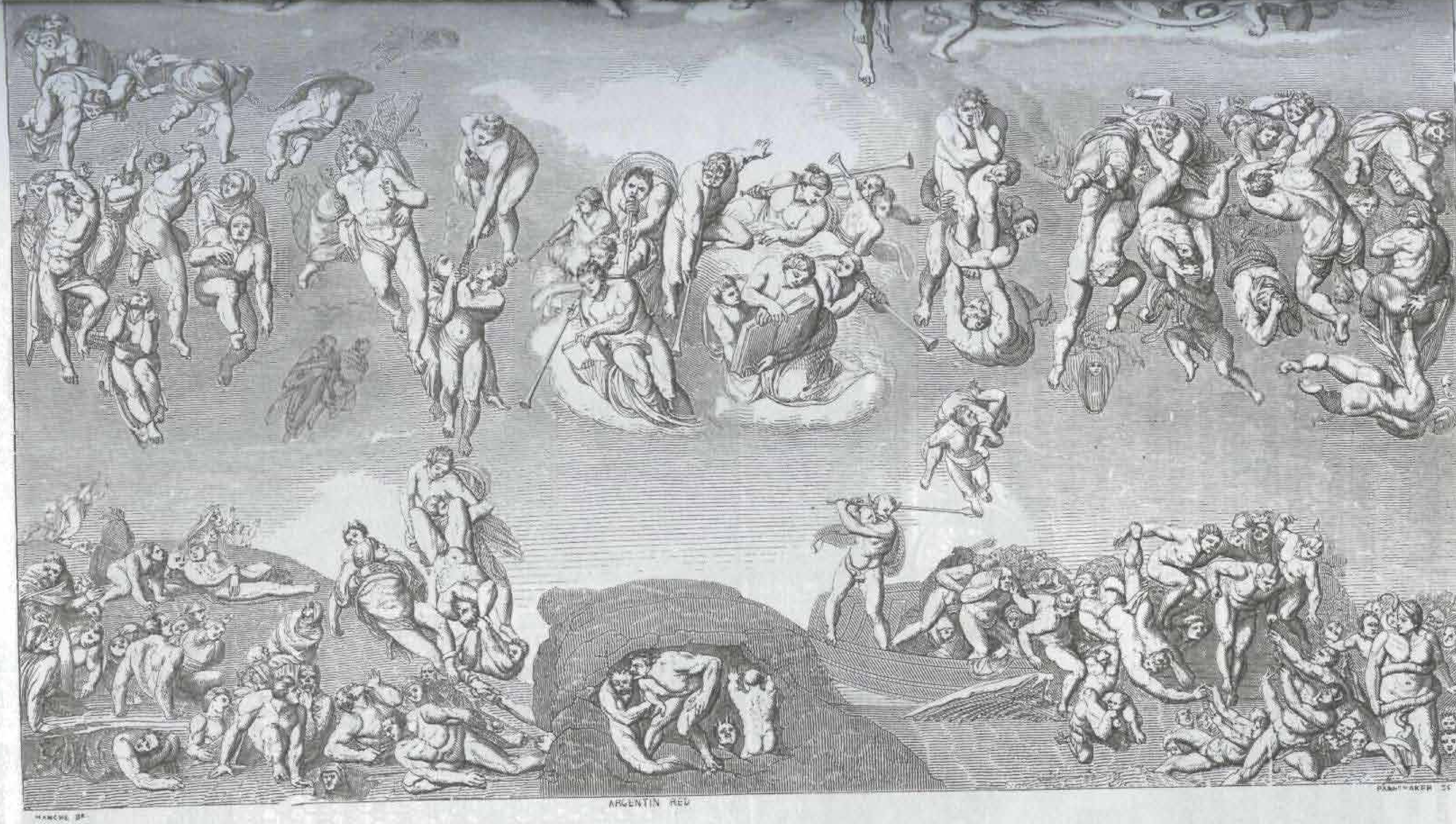


Рис. 396. **Микеланджело Буонарроти**. Страшный Суд.
Гигантская фреска Сикстинской капеллы в Риме

чувства и наивный итальянский пейзаж. В миниатюре также заметно плохое знание истории художником, которое сказалось на изображении римских воинов и женщин.

Сандро Боттичелли (наст. имя — Алессандро Филипепи; 1445—1510) был современником Липпи-отца. Его отличительная особенность — изображение Мадонны в торжественной обстановке. В круглой картине «Венчание Мадонны» младенец Христос в одной руке держит гранат, а другой водит руку Мадонны, пишущей в развернутой книге начало благодарственной песни. Трое мальчиков держат книгу и чернильницу, а два ангела поднимают венец над головой Мадонны; расположение фигур напоминает старые картины.

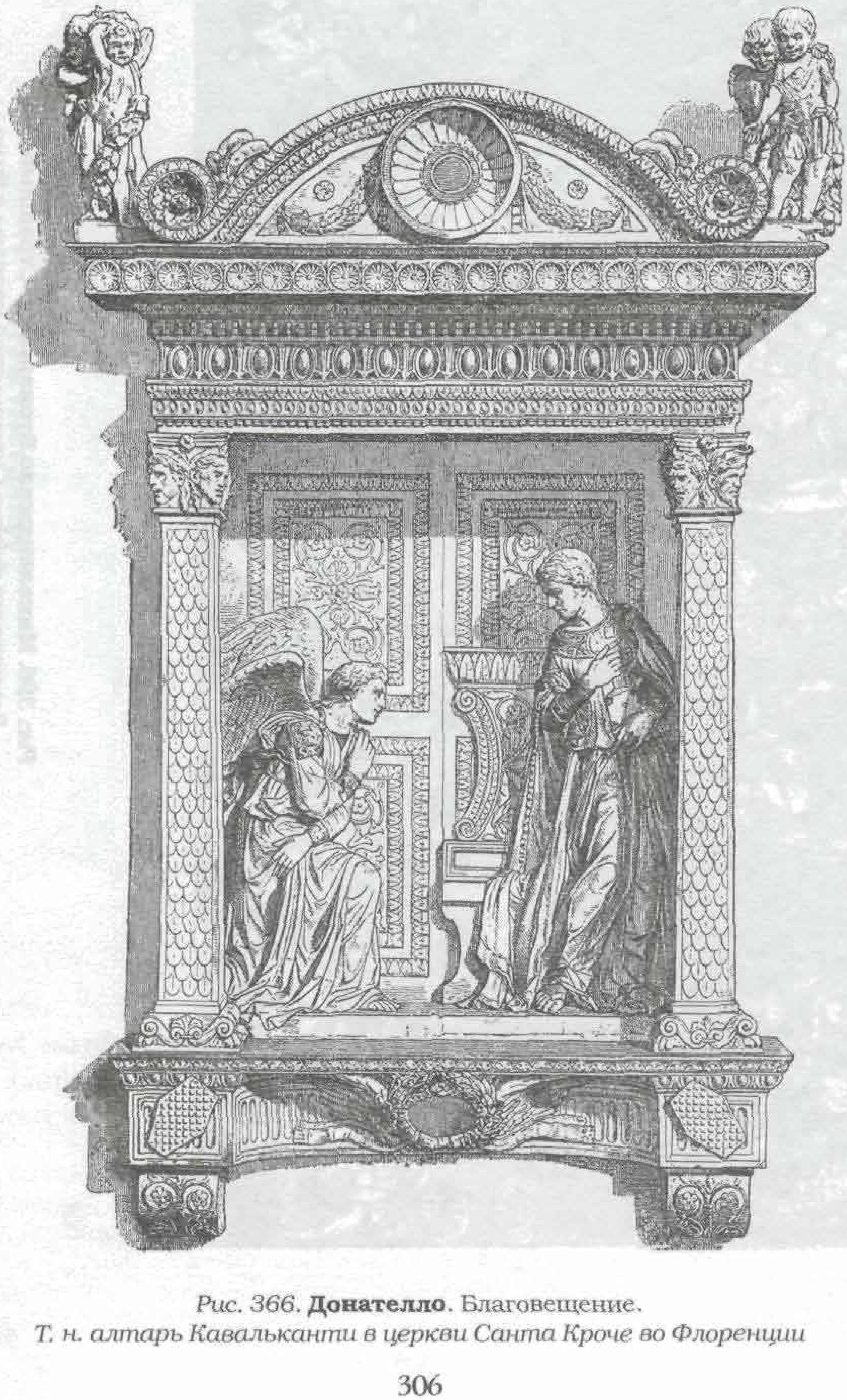


Рис. 366. **Донателло**. Благовещение.
Т. н. алтарь Кавальканти в церкви Санта Кроче во Флоренции

Филиппино Липпи (ок. 1457 — 1504), ученик Боттичелли, писал небольшие картины. Во Флоренции находится его работа «Мучения апостола Петра». В фигуре проконсула видно изучение античных памятников, тело распятого апостола обнаруживает хорошее знание анатомии (рис. 363).

Одним из лучших произведений Филиппино Липпи считается «Видение св. Бернарда», написанное им очень рано. Святому, пишущему свои проповеди, является Мадонна, сопровождаемая ангелами. Позади него виден закованный дьявол и справа, на заднем плане, монахи. На переднем плане, справа, изображена коленопреклоненная фигура заказчика картины. Особенно ясно заметен контраст между грациозными фигурами ангелов и истощенным святым (рис. 361).



Рис. 367. **Андреа дель Верроккьо.** Голова Коллеони. *Конная статуя в Венеции*



Рис. 368. **Лука делла Роббиа.** Поющие ангелы. *Рельеф из собора Санта Мария дель Фьоре во Флоренции*

Самое большое из произведений художника Пьеро делла Франческа (ок. 1420 —1492) — это ряд стенных картин, изображающих легенды о Св. Кресте, начиная от Адама, которому зернышко крестового дерева было положено под язык, и заканчивая битвой между Максентием и Хосровом. Все картины как, например, открытие царицей Савской ствола крестового дерева во дворце Соломона и ее поклонение ему, исполнены с большим знанием перспективы и красок (рис. 374).

Фигуры Мелоццо да Форли (1438 — 1494) заслуживают внимания не только благодаря новому способу письма, но также из-за превосходно выраженного возвышенного чувства (рис. 372).

Наиболее выдающиеся произведения *Луки Синьорелли (между 1445 и 1450 —* 1523) находятся в соборе в Орвиeто. Синьорелли известен смелостью рисунка, знанием обнаженной натуры и благородством изо- бражения. Одна из выдающихся работ художника — фигура пророка в «Па-

дении Антихриста» (рис. 373). Композиция картины составлена Синьорелли по легендарным сказаниям.

Художники Падуи, стоявшей по развитию искусства выше других городов Верхней Италии, стремились к изучению античных мастеров и разрешению перспективных задач. Насколько велико было знание перспективы уже у Якопо Беллини (ок. 1400—1470), можно судить по сохранившимся рисункам (рис. 375).



Рис. 369. **Донателло**. Конная статуя кондотьера Гаттамелаты в Падуе

Особенности падуанской школы, в частности, пристрастие к аллегориям и декоративным эффектам, тщательное изучение пластичных форм и перспективы, проявились в произведениях Андреа Мантенья (1431—1506).

Фрески в Кастелло ди Корте в Мантуе написаны в начале шестидесятых годов XV в., куда Мантенья был призван маркизом Лодовико Гонзаго. На них изображен маркграф Лодовико III вместе с духовными сыновьями, внуками и со свитой придворных (рис. 376). Во фресках Мантенья заметно пристрастие к богатой обстановке заднего плана, где художник мог свободно блеснуть знанием перспективы и античных подробностей. Но для достижения художественного впечатления Мантенья не всегда пользовался декоративными украшениями, что доказывает «Мадонна» (рис. 377), примечательная грациозностью и мягкостью форм.

Карло Кривелли в изображении голов святых был верен натуре до последних мелочей. У Мантенья он позаимствовал декорации заднего плана и общий план построения композиции (рис. 378).

В феррарской школе совмещались различные художественные влияния. Например, «Благовещение» Франческо дель Косса (ок. 1436 — ок. 1478) обнаруживает влияние падуанской школы (рис. 379). Композиция не лишена оригинальности и отличается наивной, но чрезвычайно богатой декорацией фона.

Картина «Двор муз Изабеллы д'Эстэ» по замыслу и трактовке скомпонована в античном стиле, однако манера изображения явно заимствована Лоренцо Коста (1460—1535) у Мантенья. Картина символизирует гостеприимное покровительство, которым пользовались искусства при дворе д'Эстэ (рис. 380).

Франческо Райболини (1450—1518), или Франчиа, не относился к богато одаренным натурам. В изображениях Мадонны постоянно повторял один и тот же тип. Но если рассматривать его работы отдельно, то каждая из них обладает своеобразной грацией фигур, тихой мечтательностью и чистотой выражения замысла. В особенности эти качества заметны в тех картинах, где Мадонна благоговейно созерцает Младенца (рис. 381). Краски Франчиа сходны с эмалевыми.



Рис. 370. ***Андреа делла Роббиа.*** *Рельефный медальон*
на фасаде воспитательного дома во Флоренции

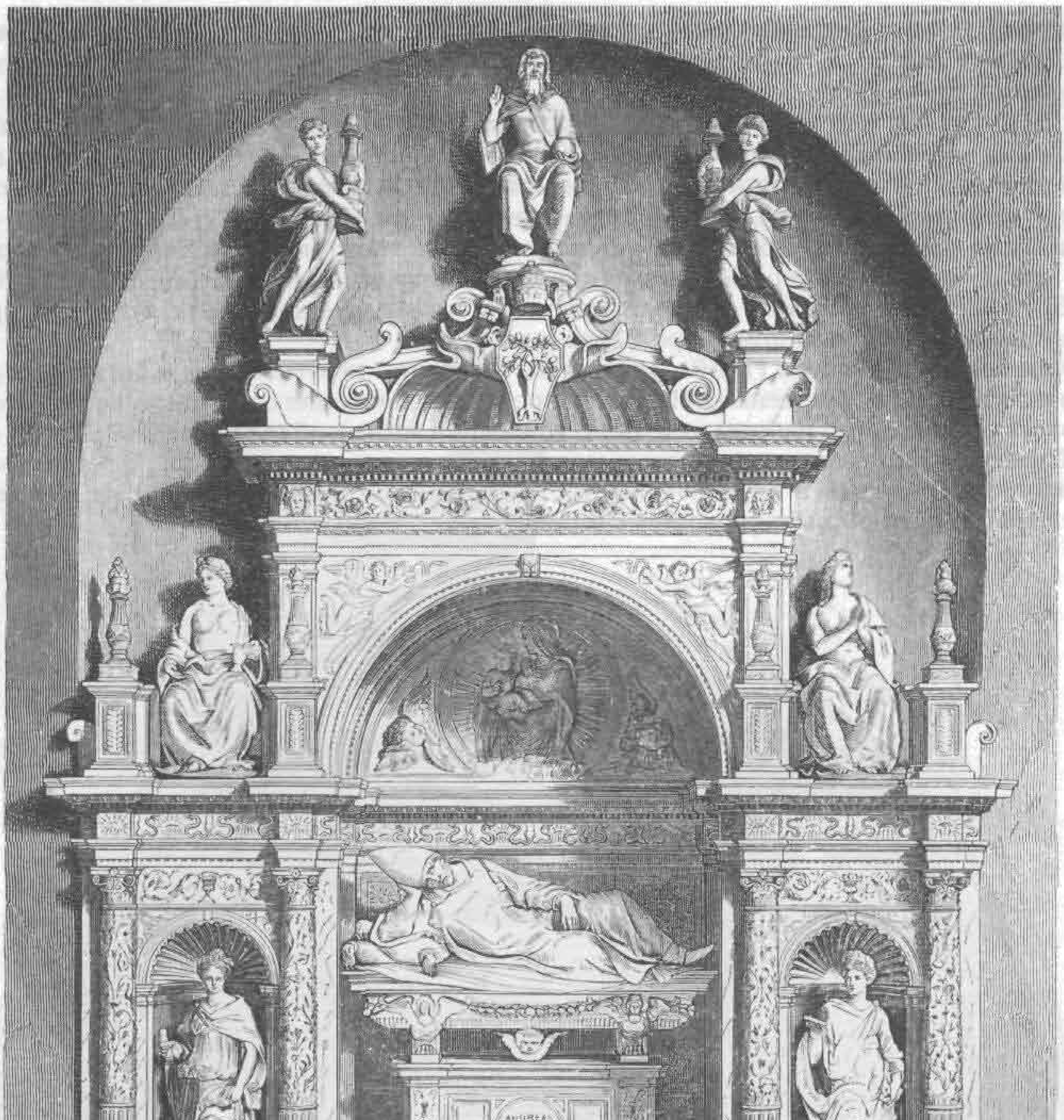


Рис. 371. **Андреа Сансовино.** Гробница Асканио Сфорца.
Рим, церковь Марии дель Пополо

Сохранившиеся картины Джентиле да Фабриано (? — ум. в 1428) не дают полного представления о грациозной манере и блестящих красках этого художника (рис. 383). Он странствовал между Римом и Венецией, где и оставались работы, принадлежащие его кисти, ныне, к сожалению, утраченные.

Содома (Антонио Рацци, 1475—1554) прославился искусством изображения игривых и грациозных сцен. Одним из художественных сокровищ Рима являются его фрески на вилле Фарнезина, основные из которых — «Помилование семейства Дария» и «Свадьба Александра с Роксаной». На краю свадебного ложа сидит Роксана, лицо которой сияет духовной красотой (рис. 382). Служанки удаляются, в то время как амуры заканчивают обряжать невесту. Александр приближается к постели и подает Роксане венец в знак того, что он делает ее царицей. У входа стоят Гименей и Гефестион — небесный и земной спутники невесты; оба они выражают восхищение красотой Роксаны. Нагие амурчики летают в воздухе и забавляются доспехами Александра. Содома замечательно изображал хорошеньких женщин, миловидных детей и юношей, но был слаб в композиции. Он украсил Сиенскую ратушу изображениями трех святых, однако амуры придают этим картинам совершенно светский оттенок (рис. 384).

II

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Леонардо да Винчи (1452—1519), титан, существо почти сверхъестественное, обладатель настолько разностороннего таланта и такого широкого круга познаний, что его просто не с кем сравнить в истории искусств (рис. 386). Привлекательный внешне и хорошо сложенный, Леонардо да Винчи мог похвастаться недюжинной физической силой: он был специалистом во всех рыцарских искусствах, фехтовании, танцах и музыке.

Задолго до Бэкона он высказал великую истину, что основа науки — это прежде всего опыт и наблюдение. Специалист по математике и механике, он первый изложил теорию сил, действующих на рычаг в косвенном направлении. Занятия астрономией и великие открытия Колумба привели Леонардо к мысли о вращении земного шара. Специально занимаясь анатомией ради живописи, он разобрался в предназначении и функциях радужной оболочки глаза. Леонардо да Винчи изобрел камеру-обскуру, проводил гидравлические опыты, вывел законы падения тел и движения по наклонной плоскости, имел ясное представление о дыхании и горении и выдвинул геологическую гипотезу о движении материков.

Уже одних этих заслуг было бы достаточно для того, чтобы считать Леонардо да Винчи выдающимся человеком. Но если учесть, что ко всему, кроме скульптуры и живописи, он относился несерьезно, а в этих искусствах проявил себя как настоящий гений, то станет понятно, почему он произвел такое ошеломляющее впечатление на последующие поколения. Его имя вписано на страницы истории искусств рядом с Микеланджело и Рафаэлем, но беспристрастный историк отведет ему не менее значимое место в истории механики



Рис. 372. **Мелоццо да Форли.** Ангел.
Рим, собор св. Петра



Рис. 373. **Лука Синьорелли**. Нижняя правая группа из картины «Падение Антихриста». *Орвието, новая часовня в соборе*

и фортификации. Чем бы ни занимался Леонардо да Винчи, он всегда стремился проникнуть в суть дела, не довольствуясь поверхностными результатами. Взявшись за изучение анатомии, как живописец, он первым стал расчленять трупы, чтобы понять расположение и строение мышц, а затем воспроизвести это в своих работах.

При всех обширных научных и художественных занятиях, у Леонардо да Винчи хватало времени и на изобретение различных «несерьезных» приспособлений, которыми он развлекал итальянскую аристократию: летающих птичек, надувающихся

пузырей и кишок, фейерверков. А еще он руководил проведением каналов из реки Арно; строительством церквей и крепостей; артиллерийскими орудиями при осаде Милана французским королем; всерьез занимаясь искусством фортификации, он успел тем не менее параллельно сконструировать необыкновенно гармоничную серебряную 24-струнную лиру.

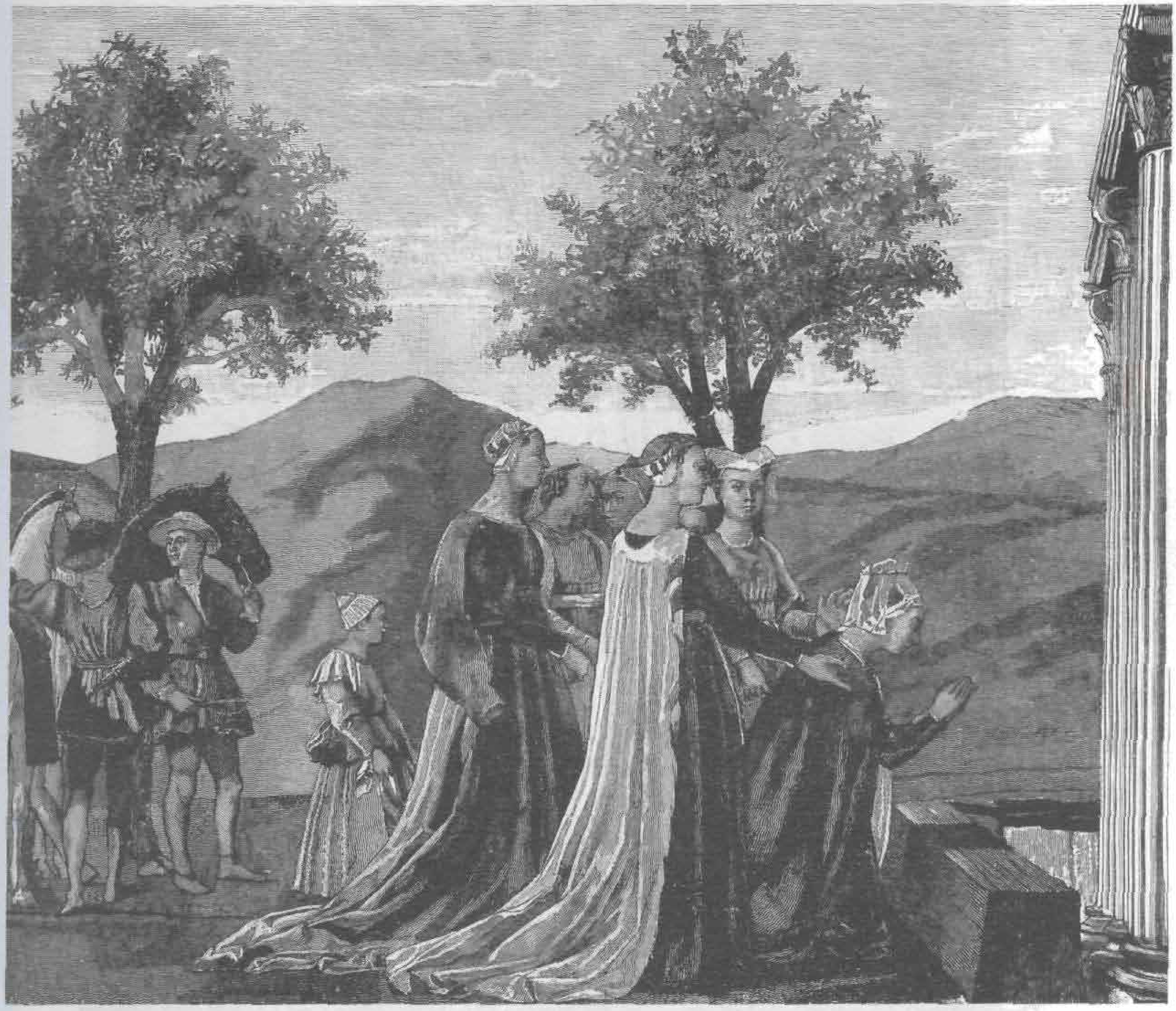


Рис. 374. **Пьеро делла Франческа.** Царица Савская, преклоняющая колени перед крестом. *Ареццо, церковь Сан Франческо*

Леонардо да Винчи был незаконным сыном флорентийского нотариуса, ничего не жалевшего на воспитание сына, поэтому он получил превосходное образование. В мастерскую Верроккьо он попал, вероятно, чтобы изучить салонное искусство рисования, что было совершенно необходимо для каждого итальянца благородного происхождения. Так обнаружились природные дарования Леонардо. Однажды Верроккьо поручил Леонардо да Винчи закончить начатый образ. Легенда гласит, что юноша написал ангела с таким мастерством, что его учитель, превзойденный своим учеником, решил навсегда оставить живопись.

Стремление к работе с натуры проявилось у Леонардо с самой ранней молодости. Еще когда он жил в доме отца, Леонардо да Винчи задумал написать фантастическое чудовище, вероятно, позаимствовав сюжет картины из народной легенды. Для этого он посадил в клетку жаб, летучих мышей, змей и ящериц, выбирая из их облика то, что ему казалось наиболее характерным, а затем пропорционально увеличивал выбранные органы и сочленения. Картина имела успех и была хорошо продана.

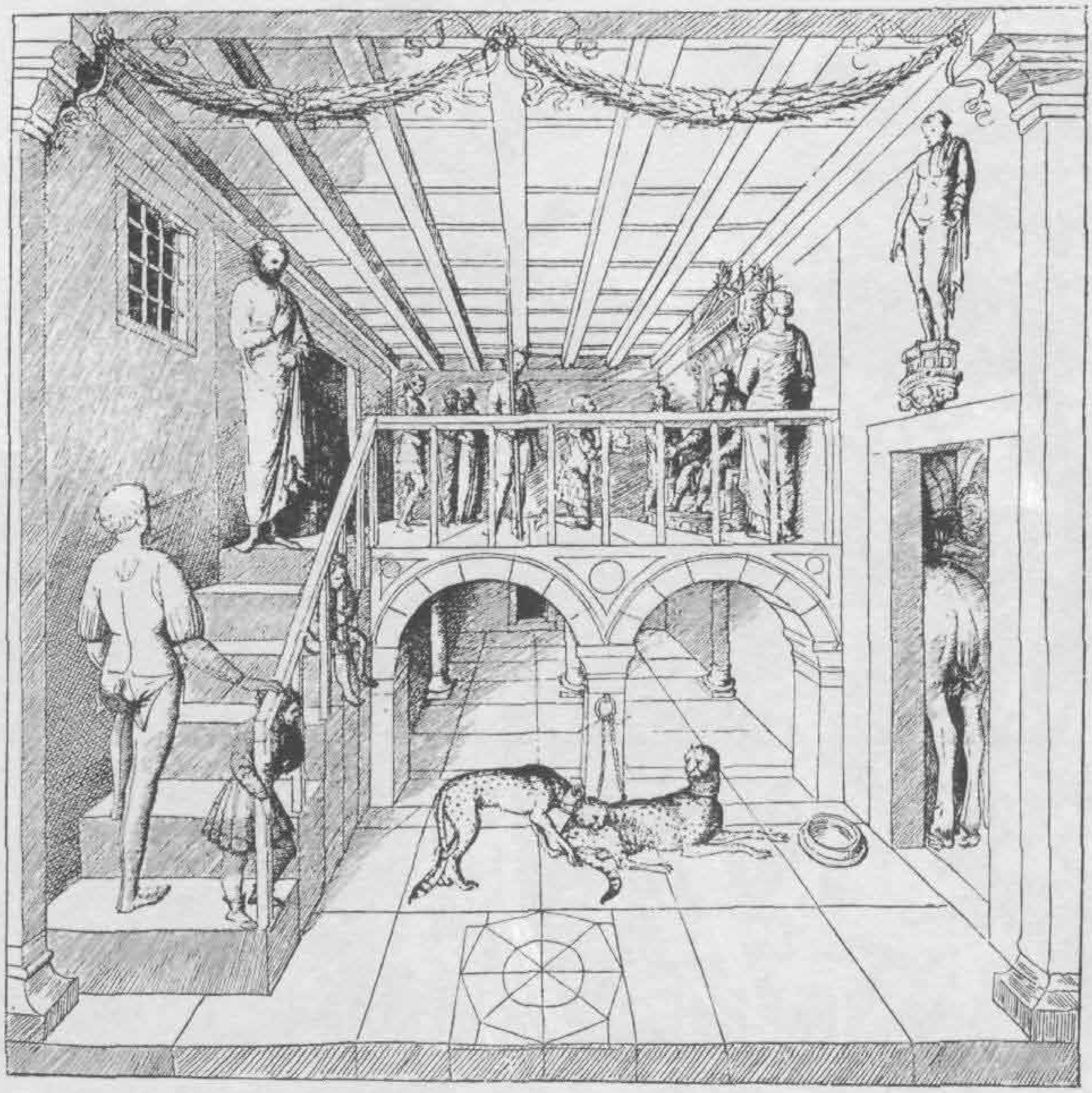


Рис. 375. **Якопо Беллини.** Перспективный вид

Около 1480 г. миланский правитель Лодовико Сфорца собрал со всей Италии выдающихся деятелей науки и искусства. В числе других его выбор пал на Леонардо да Винчи. Репутация Леонардо как искусного музыканта в то время была выше его славы живописца, и ко двору герцога он был призван в качестве композитора и импровизатора. Тем не менее вскоре ему поручили создание миланской академии художеств. Став ее директором, он написал целый ряд трактатов о живописи. Их значение ярко охарактеризовал известный художник Караччи: «Жаль, что я не знал о них прежде, они заменили бы мне мой двадцатилетний опыт!»

Во время пребывания у Лодовико Сфорца Леонардо да Винчи трудился над колоссальной конной статуей отца герцога. Ее планировалось отлить из бронзы по форме Леонардо, но реализовать этот замысел помешала война. Когда французы взяли Милан, гасконские стрелки избрали коня работы Леонардо да Винчи мишенью для учебных стрельб.



Рис. 376. **Андреа Мантенья**. Встреча Лодовико Гонзага с кардиналом Франческо Гонзага. *Фреска Камеры дельи Спози в палаццо Дукале в Мантуе*

В этот же период была написана наиболее знаменитая картина Леонардо да Винчи «Тайная Вечеря» (рис. 385). Она заняла стену шириной в одиннадцать с половиной метров в трапезной монастыря Мария делла Грация. Эта композиция известна всему миру и вошла в цикл священных изображений католической и православной церквей. До нашего времени сохранились отдельные фрагменты этой картины.



Рис. 377. **Андреа Мантенья.** Мадонна с Иоанном Предтечей и Магдалиной

Дело в том, что Леонардо да Винчи писал «Тайную Вечерю» не фресковыми, а масляными красками; близость кухни и горячие трубы, проходившие позади стены, на которой была расположена картина, сказались на ее состоянии самым губительным

образом. Сильное наводнение 1500 г. повредило стену с росписью, и уже в первой половине XVI в. краски «Тайной Вечери» поблекли и потускнели.

В XVII в. в стене прорубили дверь, частично повредив ноги у изображения Христа. В XVIII в. художник Беллотти попытался реставрировать картину, но сделал это неумело. Лет пятьдесят спустя другой художник, Мацца, окончательно испортил своими усилиями гениальное произведение. Когда в 1796 г. Наполеон провел свою армию через Альпы, войскам был отдан строгий приказ как можно бережнее обращаться с произведениями искусства. Тем не менее генералы Бонапарта превратили трапезную монастыря св. Марии в конюшню и склад сена.



Рис. 378. **Карло Кривелли.** Поклонение волхвов

Представление о «Тайной Вечере» дают оригинальный картон Леонардо да Винчи, этюды некоторых голов и хорошие копии учеников Леонардо. Тщательное изучение этих реликвий дало возможность создать гравюру, которая и служит с тех пор образцом для всевозможных копий. Леонардо да Винчи, разумеется, придерживался определенных традиций, расписывая трапезную, но его гений придал удивительное разнообразие линиям голов апостолов. Выражения некоторых лиц превосходны: ужас, страх, сомнение, беспомощная скорбь самого Христа делают всю работу настолько исключительной, что она до сих пор остается единственным в своем роде произведением.

Когда французы заняли в 1499 году Милан, Леонардо да Винчи вернулся во Флоренцию и занялся живописью. Здесь им был написан превосходный картон «Св. Семейство» и другой, представляющий собой проект фресок для зала суда во Флоренции (1503—1504). Правительственный заказ на изображение битвы 1440 года между флорентийцами и миланцами было поручено исполнить Леонардо да Винчи и Микеланджело. К сожалению, эти картоны не сохранились, и о чудесном произведении Леонар-

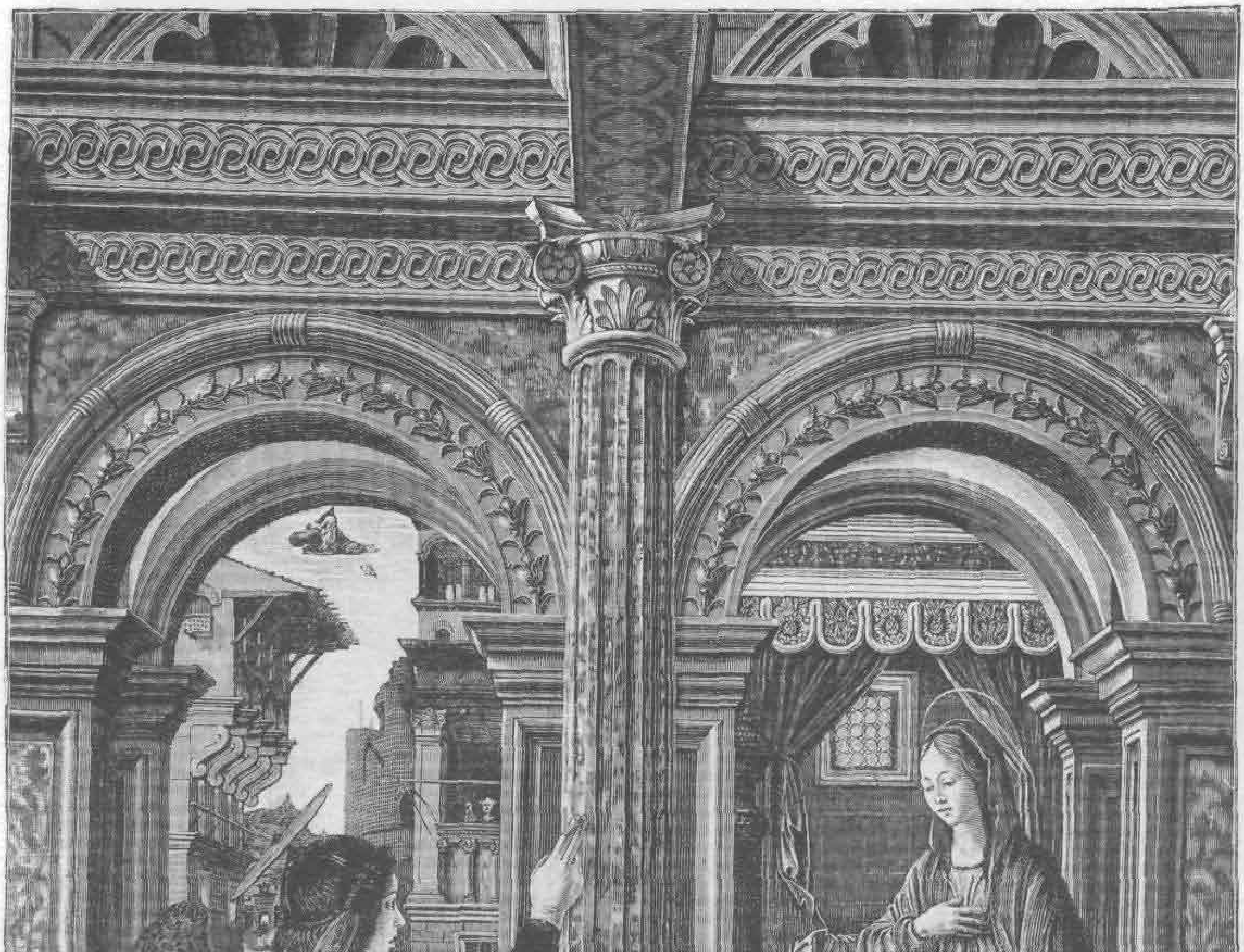


Рис. 379. **Франческо дель Косса.** Благовещение

до мы можем судить только по копии Рубенса, гравированной на меди. К числу картонов этого периода жизни Леонардо относится «Поклонение волхвов» и ряд портретов, из которых особенной славой пользуется прелестная головка Моны Лизы.

Биографы рассказывают о разногласиях, возникших между Микеланджело и Леонардо да Винчи, и неблаговидной роли, которую сыграл Микеланджело в судьбе Лео-

нардо во Флоренции; известно, что Лев X принял знаменитого мастера очень холодно. Не получив заказов во Флоренции, Леонардо да Винчи принял приглашение Франциска I и отправился в Париж, где его окружили почетом и лаской. Он даже жил во дворцовых апартаментах, пользуясь милостями самого короля.

В женских головках и портретах кисти Леонардо да Винчи чувствуется какое-то совершенно своеобразное таинственное выражение лица: разрез глаз, оригинальная линия бровей, полуулыбка, блуждающая на изогнутых губах, взгляд, загадочный или скрытый полуопущенными веками, отличает работы этого художника от произведений других мастеров.



Рис. 380. **Лоренцо Коста.** Двор муз Изабеллы д'Эстэ

Картина Леонардо да Винчи «Богоматерь с Христом» известна также под названием «Мадонны Литты». Богоматерь изображена сидящей между двух небольших полукруглых окон в красном хитоне и голубом плаще. Глаза ее полуопущены и смотрят на младенца, которого она кормит. Младенец Иисус повернул глаза к зрителю и держит в руке маленькую птичку, символизирующую его будущие страдания. На другой картине Леонардо «Святое семейство» тоже изображена Дева Мария с Сыном, Иосифом и св. Екатериной с пальмовой ветвью и книгой в руках (рис. 388).

Небольшие картины на досках Леонардо да Винчи обычно отдавал для завершения своим ученикам. Только портрет Моны Лизы, супруги Франческо дель Джиакондо,— его

собственноручное произведение от начала и до конца. Никому из современников художника не удавалось дать такую изящную округленность, такое мягкое положение рук.

На рис. 389 воспроизведен набросок Леонардо да Винчи. Сохранившиеся в большом количестве рисунки Леонардо да Винчи разделяют на подготовительные эскизы, этюды и на самостоятельные наброски. К числу последних принадлежит и эта женская головка.

III

МИКЕЛАНДЖЕЛО

Младший современник Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, родился двадцатью двумя годами позже его, а умер спустя сорок четыре года после его смерти (1475 — 1564). Когда он вступил в соревнование с Леонардо, тот находился в зените своего гения, а сам Микеланджело только начинал свою карьеру.



Рис. 381. **Франческо Франчиа.** Мадонна в розовом саду



29. ***Антонис ван Дейк***
Портрет герцогини Кланбрассил. *1636 г.*



30. ***Рембрандт Харменс ван Рейн***
Автопортрет. *1658 г.*



31. ***Франс Халс***
Женский портрет
1635 г.



32. ***Эль Греко***
Портрет Винченцо Анастаги
Ок. 1571—1576 гг.

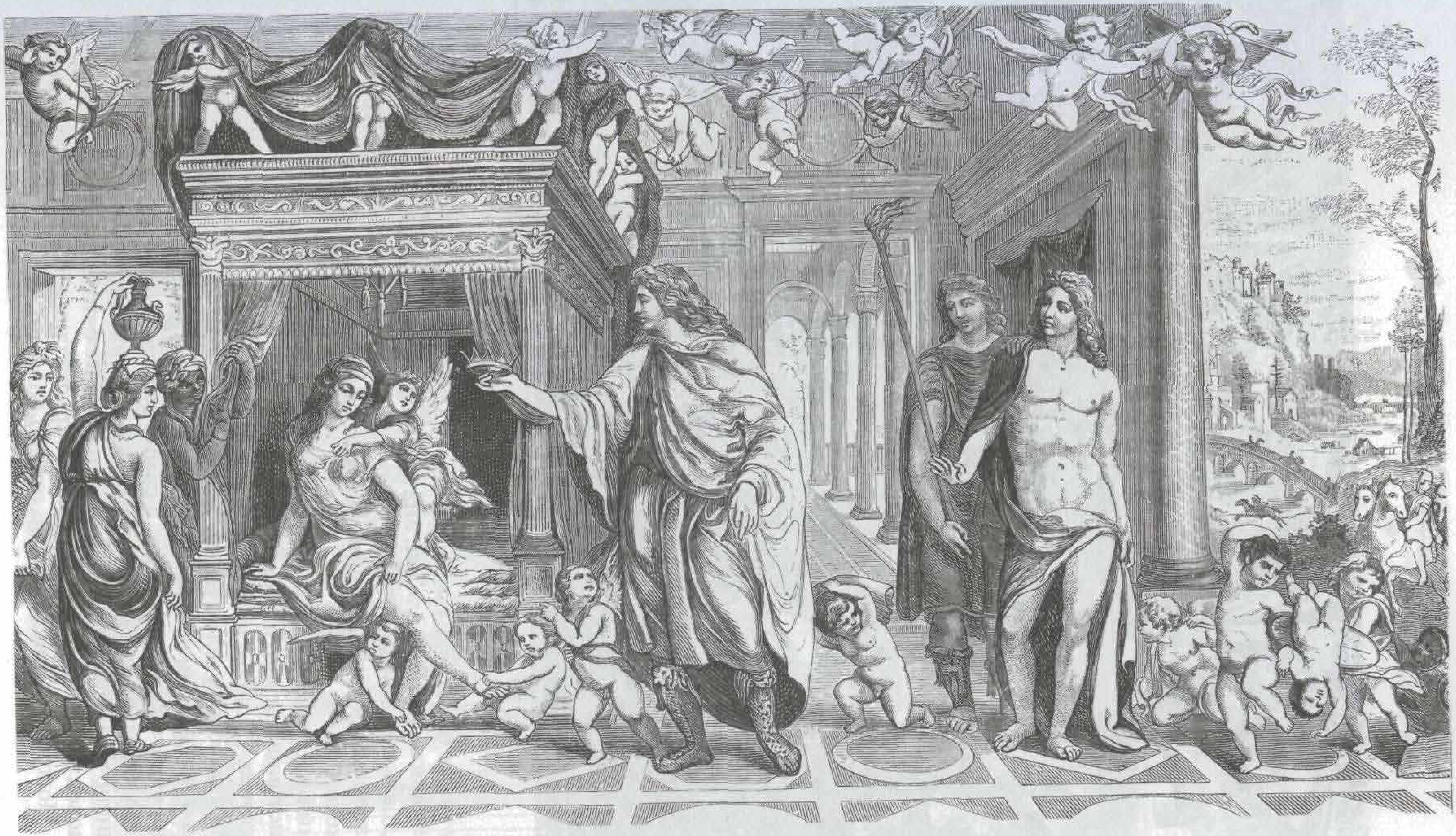


Рис. 382. **Содома**. Свадьба Александра с Роксаной.
Фреска на вилле Фарнезина в Риме



Рис. 383. **Джентиле да Фабриано.** Поклонение волхвов

Ему также были подвластны различные виды искусств: ваяние, зодчество, живопись, поэзия, музыка, анатомия, которой он специально посвятил двенадцать лет. Порывистость, ширь свободного художественного размаха, независимая свобода гения — вот отличительные черты натуры Микеланджело.

Фамилия Буонарроти — одна из самых почтенных в Италии. Как и везде, аристократия эпохи Возрождения к искусству относилась с некоторым презрением. Недаром итальянцы называли себя потомками римлян, считавших искусство уделом рабов. Впрочем, искусствам покровительствовала семья Медичи, некоторые Папы-меценаты, считавшие, что подобные занятия облагораживают душу, а самих художников — избранными натурами. Но в большинстве своем итальянские патриции видели в каждом живописце или скульпторе ремесленника и не считали приемлемым, чтобы человек их круга мог опуститься до профессионального занятия искусством. Молодому Микеланджело стоило больших усилий преодолеть фа-

мильные предрассудки и заставить окружающих смотреть на себя как на профессионала, а не как на салонного дилетанта.

В пятнадцать лет Микеланджело попал в студию профессора живописи. Вскоре он начал поправлять своих учителей и указывать им на недостатки, не стесняясь товарищей. Зависть росла, и ее подогревала горячая южная страстность, бурлившая в молодых художниках. Жестокий удар, кото-



Рис. 384. **Содома.** Св. Виктор

рый Микеланджело получил от товарища, обезобразил ему нос и придал его суровой физиономии сосредоточенное выражение. Порывистый, страстный, жаждущий охватить все области искусства, он жаловался в двадцать лет, что бесплодно потратил годы юности на изучение живописи, тогда как по природе он — скульптор. Когда Микеланджело высек из мрамора Амура и показал его знатокам, те решили, что перед ними подлинное античное произведение, найденное при раскопках.



Рис. 386. **Леонардо да Винчи.** Набросок автопортрета

Папа Юлий II задался целью еще при жизни воздвигнуть себе мраморный надгробный памятник, который бы затмил все, созданное до тех пор, и обратился к молодому Микеланджело. Юный художник представил Папе грандиозный проект колоссального сооружения. Образцом для работы должен был стать «Моисей» — одно из величайших скульптурных произведений мира. Папа был в восхищении. Но где же установить такой огромный монумент? И у Папы возникла мысль о создании колоссального храма Петра; правда, вначале проект все-таки был гораздо меньших размеров. Микеланджело за свою долгую жизнь так и не закончил памятник Папе, зато ему довелось в качестве архитектора достраивать собор, оставшийся после Юлия.

Его юношеские, глубоко талантливые работы, особенно «Богоматерь с бездыханным телом Сына» в соборе св. Петра и «Давид», свидетельствовали, что Микеланджело — ваятель по призванию.

Микеланджело постоянно соперничал как со своими известными, так и с малоталантливыми собратьями. При росписи стен Ватикана он конкурировал с Леонардо да Винчи, а впоследствии с Рафаэлем. Но если старый Леонардо мог победить молодого художника, то Рафаэль значительно уступал достигшему расцвета Микеланджело, если не в концепции, то в трактовке композиции.

Микеланджело и Рафаэль — два художника-соплеменника, сформировавшиеся практически в одинаковых условиях жизни. Между тем их пути в искусстве совершенно несхожи. Рафаэль полон внутренней созерцатель-

ности; душевная красота для него важнее всего остального. На Микеланджело наиболее сильное впечатление производит внешняя физическая природа. Мадонны Рафаэля — идеальное олицетворение чистоты и невинности, какой никогда не достигал ни Мурильо, ни другие художники. У Микеланджело лучше всего выходили библейские фигуры: могучие, стихий-



Рис. 387. **Леонардо да Винчи.** Мадонна в гроте. *Гравюра с картины*

ные образы Иеговы, древних пророков и сивилл (рис. 392—394, 398). Они ближе его душе, чем излучающие всепрощение евангельские образы. Поэтому, вероятно, Сикстинская капелла с ее «Страшным Судом» и «Сотворением мира» является величайшим живописным произведением Микеланджело. В Сикстинской капелле весь его гений отразился в полной мере.

По лестницам Ватикана через узкие двери, гремящие старыми запорами, посетители входят в грандиозный зал, где все покрыто потемневшими

от времени живописными изображениями. Нижний ярус картин принадлежит кистям разных художников, но весь плафон и огромная боковая стена заняты произведениями Микеланджело. Живопись почернела, и только в яркий солнечный день можно детально рассмотреть потолок.

До Микеланджело росписи капеллы не существовало. Он приступил к этой работе в 1508 г., взяв себе в помощь нескольких товарищей и друзей по школе. Но все исполненное ими он вскоре соскоблил и принялся за исполнение грандиозной задачи один. Двадцать два месяца упорной работы



Рис. 388. **Леонардо да Винчи.** Святое семейство. *Фрагмент*

ушло на выполнение этого невероятного по масштабам заказа. Недоброжелатели думали унизить его, заставив работать в залах Ватикана рядом с Рафаэлем, но в результате Рафаэль признал Микеланджело своим учителем. Никогда еще примитивные образы Книги Бытия не находили себе такого зримого воплощения, как под рукой Микеланджело.



Рис. 389. **Леонардо да Винчи.** Набросок головы

Потолок Сикстинской капеллы представляет собой плоский свод, в средней части которого изображены сюжеты сотворения мира и грехопадения, а по краям — пророки и сивиллы. В люнетах и находящихся под ними арках изображены предки Богоматери, воплощающие связь между библейским человечеством, которому было обещано искупление, и самим Искупителем.

Ни один из художников после Микеланджело не возвышался до создания столь великого Саваофа, каким он явился в картинах мироздания Буонарроти.

Мы встречаем его в целом ряде картин, но он везде разнообразен и по трактовке, и по выражению лица (рис. 394, 395). Саваоф летит в пространстве, увлекаемый ангелами, или сам увлекает их в своем стихийном полете; мощным порывом руки он указывает путь небесным светилам; прикосно-

вением одного пальца вливает жизнь и высшее духовное начало в только что созданную форму человека. Особенно потрясает последняя композиция: дыхание Божества тут чувствуется во всем — и в могучем творчестве Создающего, и в тихом недоумении созданного, и в живом изумлении окружающих Саваофа ангелов. Впоследствии многие художники, в том числе



Рис. 390. **Микеланджело Буонарроти.** Моисей



Рис. 391. **Микеланджело Буонарроти.** Мадонна.
Мраморная группа из собора в Брюгге

Рафаэль, повторяли лик Саваофа в стиле Микеланджело, но никогда не достигали такой высоты совершенства.

Из остальных композиций плафона наиболее примечательны «Грехопадение» и «Изгнание прародителей из рая». Здесь интересно, во-первых, соединение форм человека с формами змеи, а во-вторых, сила экспрессии в правой части композиции, где изображен ужас Евы и необыкновенно хороша фигура ангела с пламенным мечом.



Рис. 392. **Микеланджело Буонарроти.** Пророк Даниил.
Рим, Сикстинская капелла

Все сивиллы и пророки изображены сидящими со старыми свитками и книгами в руках, то погруженные в тихую задумчивость и грустное размышление, то вдохновенные и величественные, со взорами, устремленными к небу. Особого внимания заслуживает изображение сивилл. Прародительницы Богоматери изображены в целом ряде семейных групп и сцен, от которых веет тихой меланхолией, спокойствием и задушевностью.



Рис. 393. **Микеланджело Буонарроти.** Пророк Иеремия.
Сикстинская капелла



Рис. 394. **Микеланджело Буонарроти.** Иегова.
Сикстинская капелла

«Страшный Суд» был написан художником уже после смерти преемника Юлия, давшего ему этот заказ. Под фреску был отведен участок стены восемнадцать метров высотой. Изображенные на ней фигуры — выше человеческого роста и число их огромно. Самые необыкновенные ракурсы делают это произведение поистине уникальным.

В верхней части картины, в центре композиции, изображен Верховный Судия, сидящий на облаках; его окружают мученики и святые. Группы ангелов несут орудия казни и мученичества как символ вечного спасения для праведников и вечный укор для неправедных. Ниже облака, на котором восседает Судия, ангелы трубят во все стороны. Земля разверзается, и из нее подымается целый сонм людских тел.

Слева от зрителя представлено восхождение блаженных на небо, а справа — низвержение в ад грешников. Господь повернул голову в сторону грешников, лицо его строго, правая рука поднята вверх. Фигуры искривленных, корчащихся от боли грешников,— это настоящий анатомический атлас, по которому любой врач может изучать мышечную систему.

Богоматерь отвернулась от этой ужасной картины и смотрит на праведников, призываемых к вечному блаженству. Но и среди праведников не чувствуется восторга и радостного изумления: мертвый сон тысячелетий наложил на них печать земных страданий, и небесное блаженство еще чуждо для них. Они как-то безучастно, с тихой робостью, помогают друг другу взбираться к престолу Бога.

Тревожная неуверенность помилованных переходит в ужас и страх в правом углу картины. Ужас грешников усиливается в отчаянной борьбе с демонами, борьбе, которая местами принимает характер адского побоища. Де-

мон Харон, перевезший через адскую реку погибшие души, наносит удары осужденным своим огромным жезлом. Верховному Судии и праведникам приданы человеческие выражения гнева и робости, а в группе нечестивых чувствуется своего рода величие, трагическая приподнятость, которыми проникнуты картины «Ада» у Данте.

Смелость и оригинальность композиции, присущие Микеланджело, проявились здесь в полной мере. Все фигуры на картине, включая и самого Судию, были изображены без малейшего признака одежд, несмотря на требования и даже угрозы заказчика. Дело дошло до того, что Папа Павел II собрался соскоблить со стены всю фреску целиком. К счастью, вместо этого он согласился на то, чтобы ученик Микеланджело, Даниэль де Волтерра Риччиарелли (1509—1566), усвоивший манеру письма учителя, прописал по фигурам драпировки. За эту работу художник получил прозвище «Il bragettone» (панталонный мастер). Позднее другие художники по приказу Папы также дорисовывали персонажам «Страшного Суда» различные элементы одежды, что, разумеется, только испортило впечатление от картины (рис. 396).



Рис. 395. **Микеланджело Буонарроти.** Сотворение Евы.
Сикстинская капелла

По сравнению с работами Рафаэля, также расписывавшего Ватикан, «Страшный Суд» сильно потемнел. Причины этого следует искать в секретах мастерства самого Микеланджело. Две его композиции в притворе собора св. Павла в Ватикане потемнели до такой степени, что стали едва различимы.

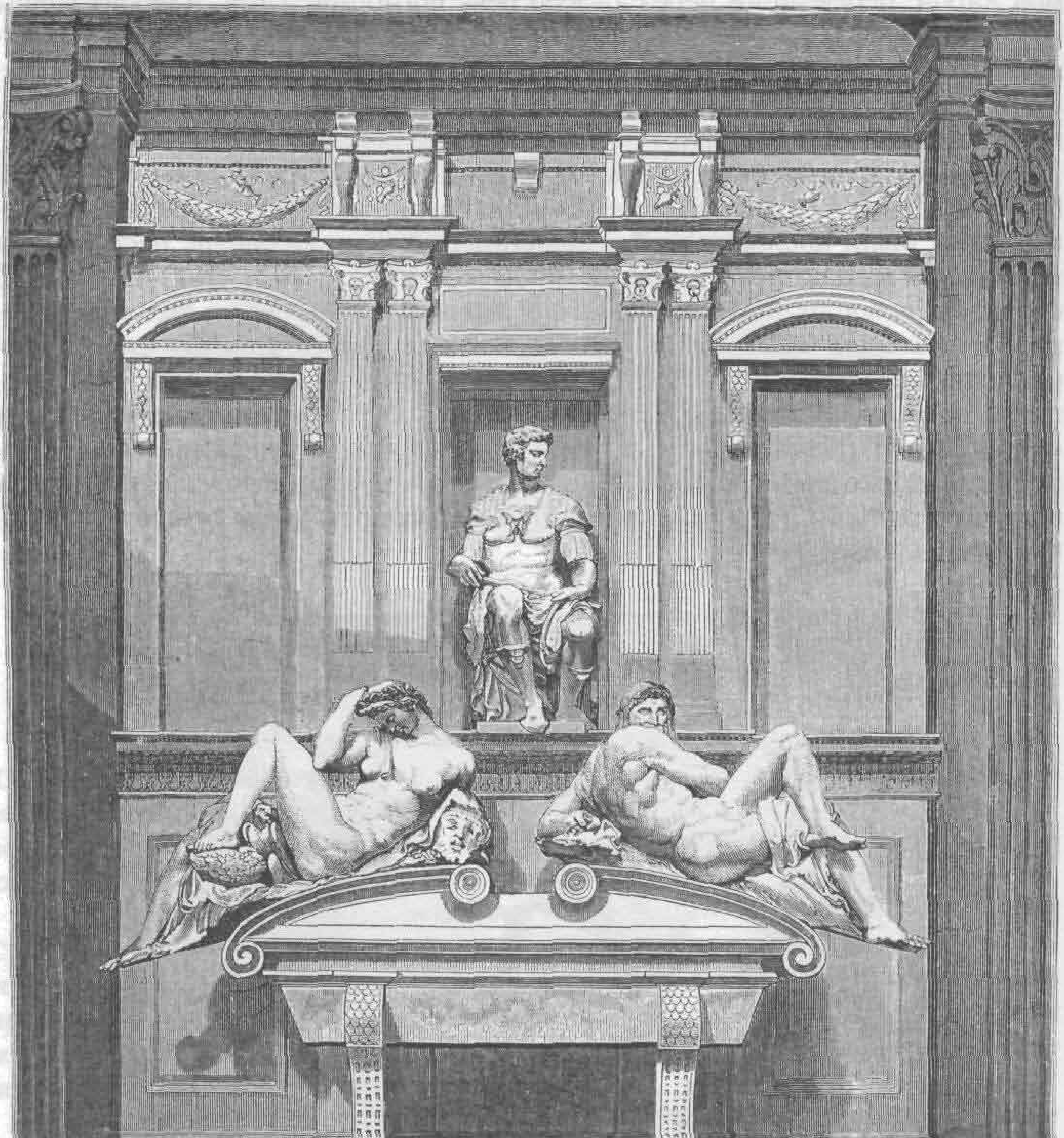


Рис. 397. **Микеланджело Буонарроти.** Гробница Джулиано Медичи.
Флоренция, церковь св. Лоренцо

Множество картин, приписываемых Микеланджело, на самом деле не принадлежат его кисти. Во Флоренции есть картина Микеланджело «Три парки», которая, по мнению многих знатоков, принадлежит кисти Россо. Известны картины «Леда», «Сон Микеланджело», «Св. Семейство», «Спаситель на кресте» и «Богоматерь, оплакивающая Сына», но специалисты с трудом сходятся во мнении, кому из копиистов могут принадлежать эти картины.

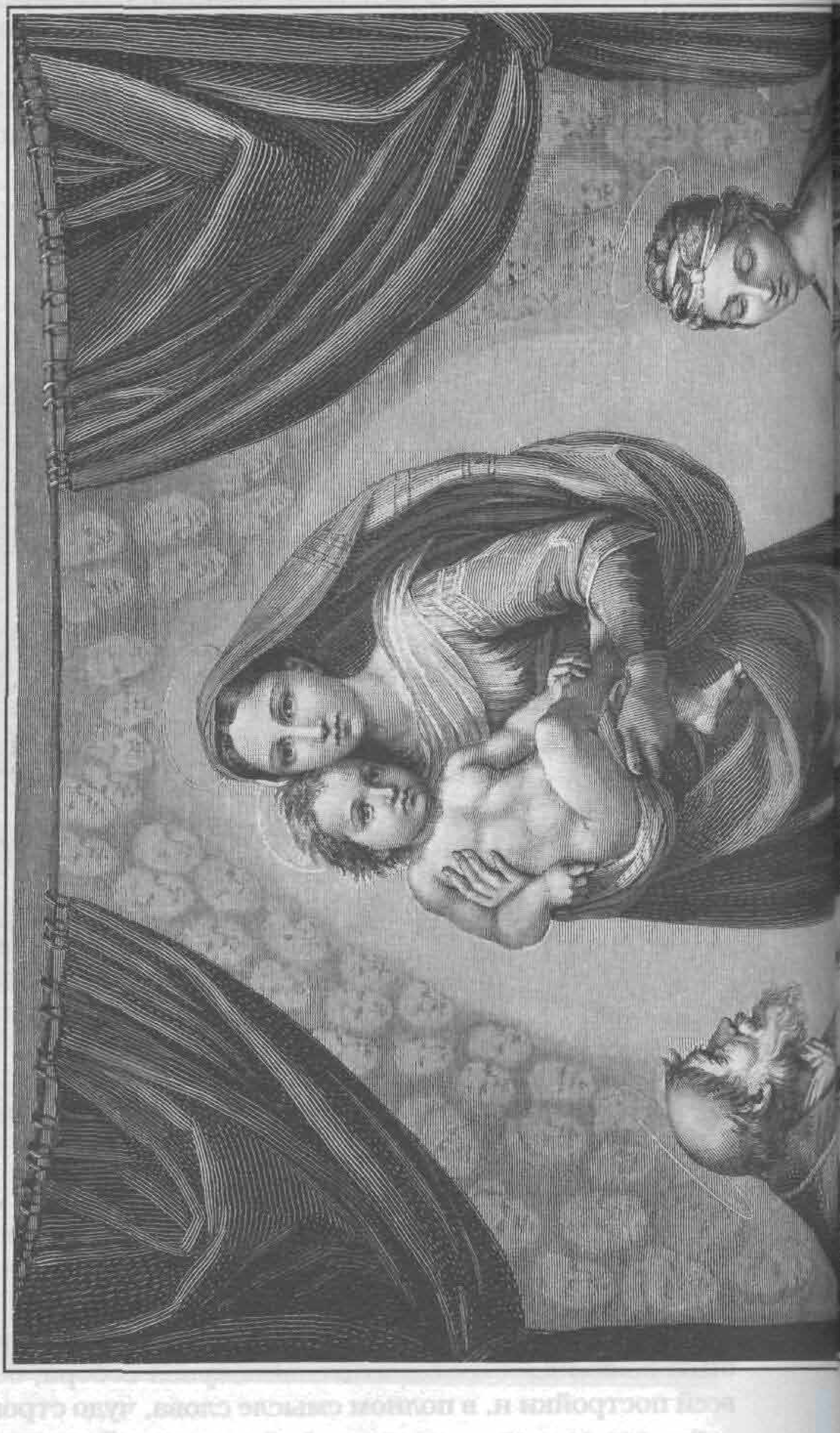


Рис. 398. **Микеланджело Буонарроти**. Сивилла Аза.
Сикстинская капелла

Последний период своей жизни Микеланджело всецело посвятил окончанию постройки римского храма св. Петра. До него над этим комплексом сооружений работали Сен-Галло, Джакондо, Рафаэль и Перрузи, исправлявшие первоначальный проект архитектора Браманте. И вот в 70 лет Микеланджело по настоянию Папы принялся за этот колоссальный труд. Задача была выполнена им блистательно: купол собора, бесспорно, лучшая часть всей постройки и, в полном смысле слова, чудо строительного искусства.

Рис. 390. Моисей — это колоссальная мраморная фигура, часть памятника Юлию II в Риме. Главное очарование «Моисея» заключается в художественном противоречии между внутренним огнем и внешним спокойствием, которое художник передал с неподражаемым мастерством. Внутреннее возбуждение сильнее всего выражено в руках (правая опи-

Множество картин, принадлежащих Мю…



…всей постройки и, в полном смысле слова, чудо строительного искусства.

Рис. 380. …



Рис. 434. **Рафаэль Санти.** Сикстинская Мадонна

рается на скрижаль и придерживает пряди бороды, и в могучей голове. К сожалению, статую неудачно упрятали в нишу и многие из ее достоинств не видны для зрителей.

На *рис. 391* представлена мраморная группа — Богоматерь, к коленям которой прижался Христос. Он изображен старше, чем это было принято ранее, и это придает фигуре большую свободу движения. Группа была заказана фландрскими купцами в 1505 г. Она замечательна своей жизненностью; сочетание грациозности и строгости придает ей своеобразную прелесть.

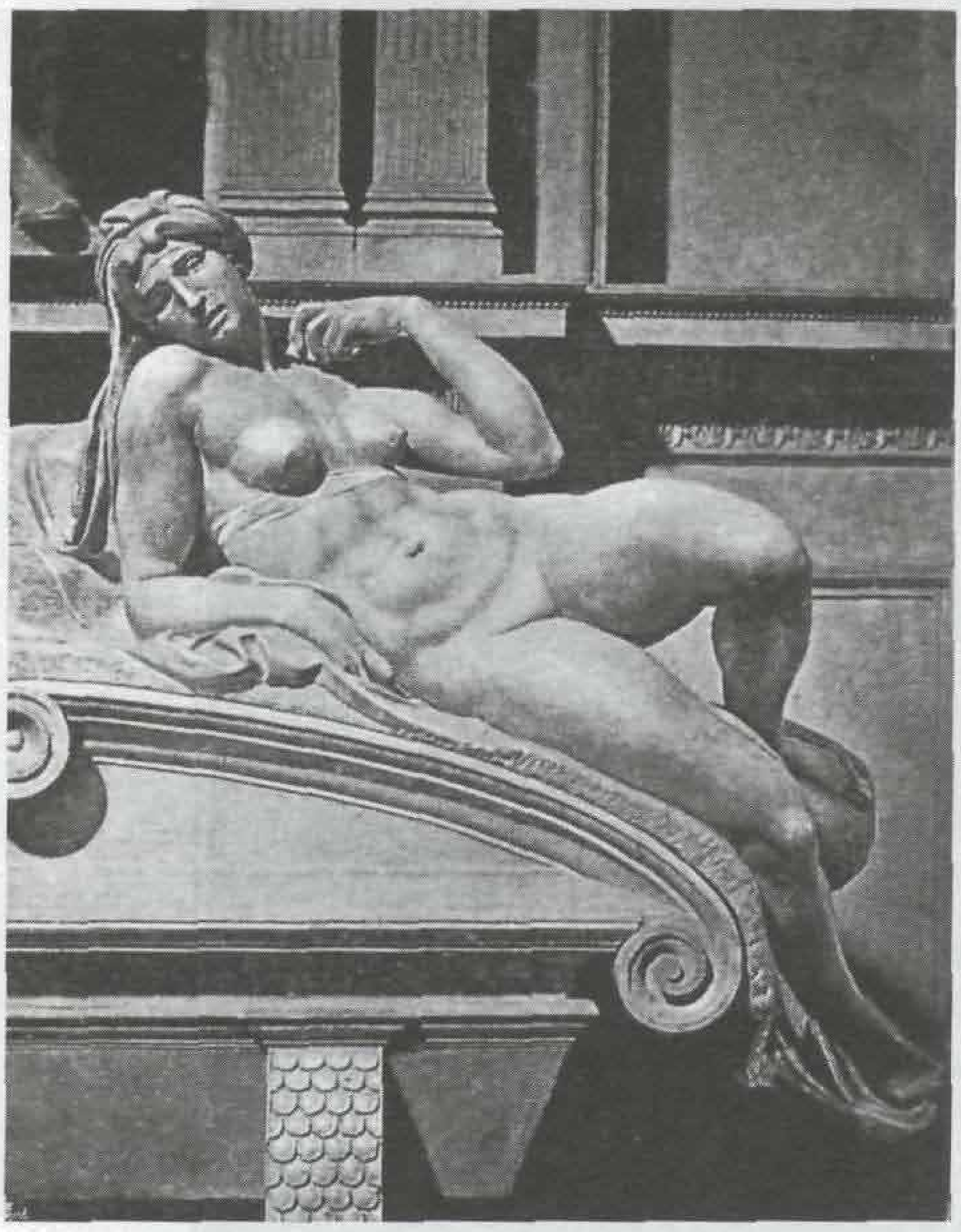


Рис. 399. **Микеланджело Буонарроти.** Утро.
Фигура с гробницы Лоренцо Медичи во Флоренции

Рис. 397. Гробница Джулиано и Лоренцо Медичи в церкви св. Лоренцо во Флоренции. Лоренцо Медичи изображен одетым в античные доспехи и погруженным в глубокую, скорбную задумчивость. Настроение усиливается тем, что лицо Лоренцо совершенно скрыто тенью от шлема. Джулиано также представлен в римском одеянии, но с открытой головой.

Рис. 399. «Утро». Мраморная фигура с гробницы Лоренцо Медичи, которая помещена вместе с «Вечером» у подножия статуи Лоренцо. Лицо ее хранит горькое, скорбное выражение; красота носит девственный, возвышенный характер, которому чуждо все земное и чувственное. Девушка не может подняться с ложа; едва открытые глаза готовы вновь закрыться.

Рис. 400. Группа купающихся солдат. На этом картоне изображена часть незаконченной картины Микеланджело, которая обнаруживает блестящие познания автора в анатомии; ракурсы и движения солдатских фигур превосходны.

Рис. 401. Картина «Святое семейство» датируется 1503 годом. Она интересна независимостью от общего типа изображений на подобные темы. Мария сидит на земле и передает Младенца назад через плечо Иосифу; ее голова и верхняя часть тела грациозно повернуты. Рисунок превосходен по закругленности форм и чувству; краски в данном случае имеют второстепенное значение. На заднем плане видны нагие фигуры, не имеющие отношения к сюжету, однако написанные не менее мастерски.



Рис. 400. **Микеланджело Буонарроти.** Группа с картона «Купающиеся солдаты»

Рис. 402. Купол собора св. Петра в Риме — колоссальнейшее произведение зодчества. Диаметр его — сорок два метра, а крест возвышается над землей на сто тридцать два с половиной метра.

* * *

В одно время с Микеланджело в Риме работал талантливый художник Фра Бартоломео делла Порта (1475—1517), уроженец Флоренции, последователь Леонардо да Винчи и большой поклонник Рафаэля, у которого он учился изящной грации и нежности очертаний. Фра Бартоломео почти



Рис. 401. **Микеланджело Буонарроти.** Святое семейство

равен по уровню мастерства своим великим современникам, но ему не хватало глубины замысла, которой отмечены работы да Винчи, Микеланджело и Рафаэля. Нежность колорита, особенно заметная в росписи лица и рук, соседствует в его произведениях с холодной сухостью, иногда — какой-то судорожностью. Ревностный католик и друг Савонаролы, которого казнили на его глазах, Фра Бартоломео нередко впадал в мистицизм. Наконец он решил отречься от мира и был принят в орден доминиканцев. Не-

сколько лет он не трогал кисти, пока приезд во Флоренцию Рафаэля вновь не пробудил в нем желание писать. Однако манера Фра Бартоломео значительно изменилась. Раньше этот художник прекрасно писал обнаженное тело, а теперь, в согласии с уставом ордена, он стал прикрывать его густыми драпировками. Бартоломео даже сжигал свои прежние картины, если обнаруживал в них где-нибудь обнаженное тело.

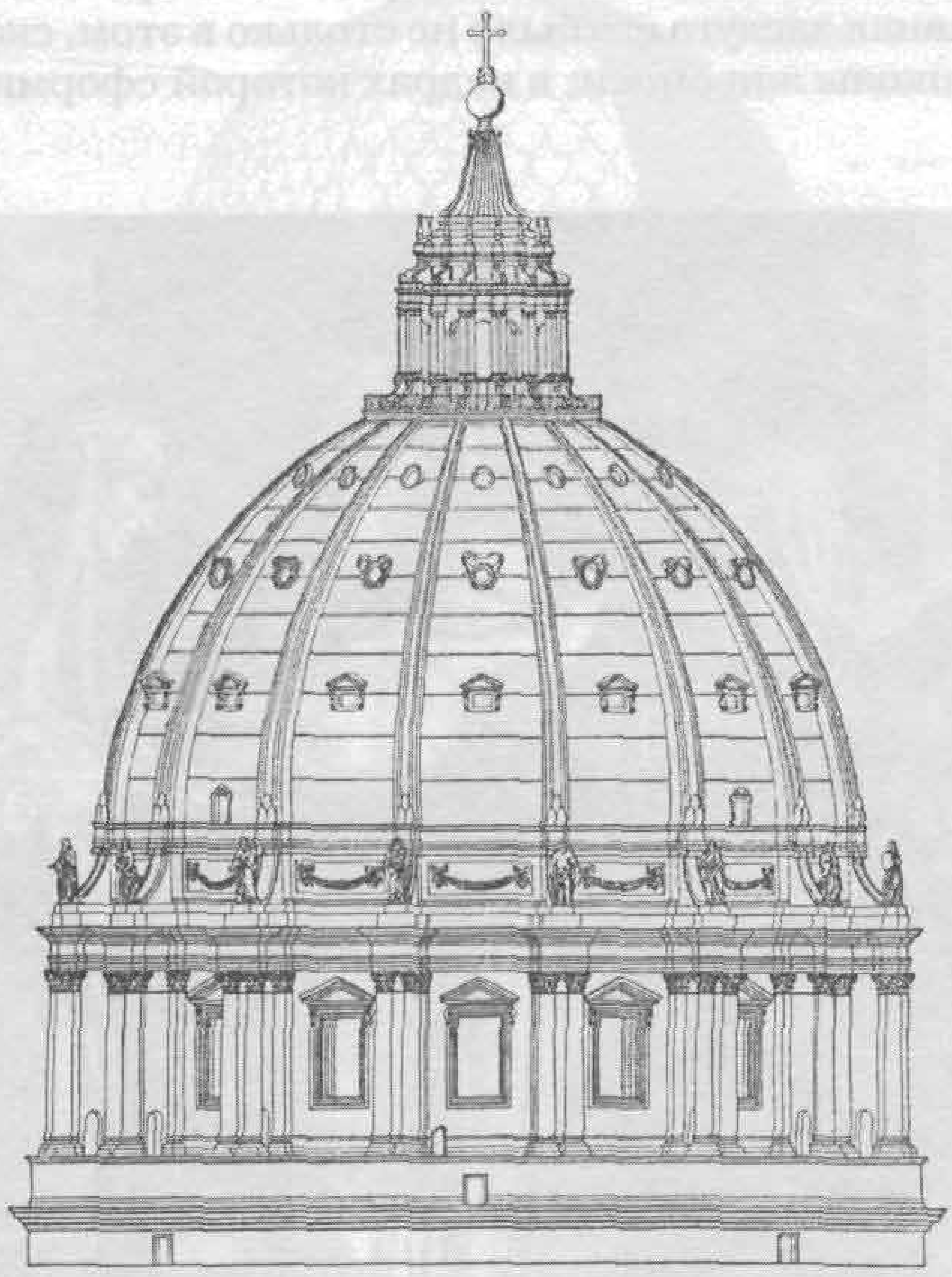


Рис. 402. **Микеланджело Буонарроти.** Модель купола собора св. Петра в Риме

Спокойная натура Фра Бартоломео не способствовала изображению сильных страстей и волнений. Даже в «Оплакивании Христа», где должны были быть затронуты именно эти чувства, только фигура Магдалины полна пылкого движения. Черты Божьей Матери и апостола Иоанна выражают глубокую, но безмолвную скорбь и сочувствие; в изображении тела Иисуса Христа красота преобладает над реализмом.

Картина «Внесение во храм» (рис. 403) была создана в последние годы жизни художника. Фигуры Симеона, Марии и Иосифа расположены в строгом соответствии с традициями композиции. Но заданность компоновки скрадывается мягкими поворотами голов и фигурами двух женщин на заднем плане, поэтому вся сцена кажется непосредственно взятой из жизни.

В алтарных работах Фра Бартоломео преобладает торжественный тон, который, в свою очередь, отражается на композиции картин.

Ярким предшественником Рафаэля был его учитель Пьетро Перуджино (между 1445 и 1452 — 1523), ученик Верроккьо, уроженец Читта делла Пиеве (наст. фамилия Ваннуччи). В мастерской Верроккьо он учился вместе с Леонардо да Винчи и добился заметных успехов. Когда Папа Сикст IV задумал первоначальную роспись своей капеллы, он вызвал его в числе других художников в Рим. Здесь Перуджино написал целый ряд картин духовного содержания, исполненных благородства, грации и спокойного колорита. Но главная заслуга его была не столько в этом, сколько в организации римской школы живописи, в недрах которой сформировался и расцвел Рафаэль.



Рис. 403. **Фра Бартоломео.** Внесение во храм

Рафаэль самым тесным образом связан с манерой своего учителя, но бесконечно превзошел его талантом. Ученик унаследовал от Перуджино ту кроткую мечтательность и то пленительное чувство божественного покоя, какое разлито во всех его композициях. Перуджино был однообразен, хотя и имел склонность к пестроте. Из его лучших произведений можно назвать «Младенца Христа» на вилле Альбани в Риме.

В Перуджии в Колледжио дель Камбио в 1500 году Перуджино были сделаны замечательные фрески, изображающие библейские сцены и аллегории. Вероятно, не все эти фрески принадлежат его кисти целиком,

но композиция принадлежит ему всецело. Во второй половине жизни он редко работал один; наиболее близкими помощниками Перуджино были два его ученика — Пинтурриккьо и Аловиджи Индженио. Они работали у него по найму, и, вероятно, многие из картин, приписываемых Перуджино, на самом деле написаны ими.

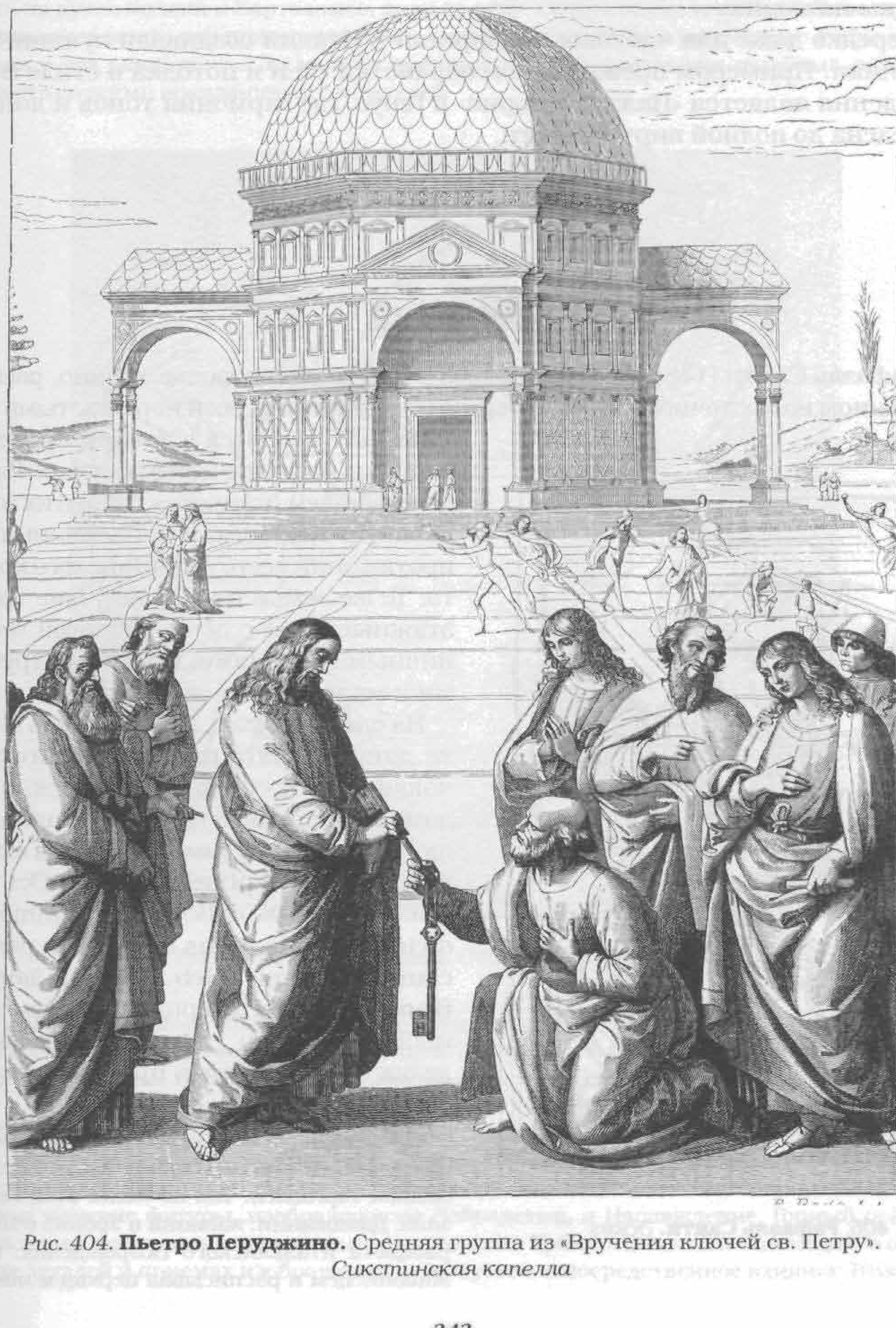


Рис. 404. **Пьетро Перуджино.** Средняя группа из «Вручения ключей св. Петру». *Сикстинская капелла*

Единственная фреска, про которую можно с уверенностью сказать, что это работа Перуджино,— «Вручение ключей св. Петру» (рис. 404). На ней Господь вручает ключи от рая Симону-Петру.

Одна из лучших его Мадонн — «Мадонна, поклоняющаяся младенцу Христу». Ограниченность фантазии художника здесь смягчена превосходным колоритом. Христос в этой оригинальной композиции изображен сидящим на мешке.

Нередко даже для частных лиц фрески в Италии создавали лучшие художники. Примером превосходной обработки стен и потолка в стиле Возрождения является «Палаццо Дориа» в Генуе, где гармония тонов и линий доведена до полной виртуозности.

IV

РАФАЭЛЬ

Рафаэль Санти (1483—1520) родился в небольшом городке Урбино, расположенном на восточном склоне Апеннин, где горные отроги порывистыми уступами спускаются в долину, прилегающую к Адриатическому морю. Городок мало чем отличался от других итальянских местечек, расположенных на протяжении всего Апеннинского хребта. Те же замки и дворцы, узкие трехэтажные дома с почерневшими черепичными кровлями, высокими трубами и маленькими окошками.



Рис. 405. **Рафаэль Санти.** Эскиз

На одной из улиц, Конрада дель Монте, до сих пор стоит дом, мало чем отличающийся от соседних построек, и на доме этом прибита надпись: «Nunquam moriturus exiguis hisce in oedibus eximius ille pictor Raphael natus est Oct. id. Apr. An MC.DXXCIII. Ludit im humanis divina potentia rebus et saepe in parvis clandere magna solet». («В этой лачуге 6 апреля 1483 года родился бессмертный живописец Рафаэль. В людских делах Божественный промысел часто в малом создает великое»).

Предки Санти не принадлежали к аристократическим родам Италии и занимались мелкой торговлей. Тем не менее отец Рафаэлло, Джиованни, живший в Урбино в эпоху расцвета итальянского Возрождения, был живописцем и расписывал церкви и монас-

тыри своего округа. Он был женат на дочери богатого купца, Маджии Чиарла. На одной из стен дома, где они жили, есть фреска, в которой ценители искусства усматривают портрет этой женщины. На фреске изображена молодая итальянка в профиль, сидящая с книгой у рабочего стола и держащая рукой хорошенького ребенка.

Рафаэль родился в Страстную пятницу. Через восемь лет умерла его мать. Чтобы в доме была хозяйка, отец женился вторично, на дочери золотых дел мастера. Но и второе супружество было непродолжительным: в 1494 году Джиованни умер. Дети остались на руках мачехи и Бартоломео, дяди по отцу. Жизнь семьи текла далеко не гладко: Бартоломео много раз приговаривали к денежному штрафу, а маленького Рафаэля таскали в суд свидетелем. До нашего времени уцелели протоколы судебных разбирательств со всеми показаниями свидетелей.



Рис. 406. **Рафаэль Санти.** Обрезание Христа. *Эскиз*

Первым учителем Рафаэлло стал его отец; после его смерти мальчик, вероятно, занимался у Тимотео, тоже уроженца Урбино. Тимотео делла Вите учился в Болонье у профессора Франчио. Первые работы Рафаэля свидетельствуют о сходстве приемов Тимотео и начинающего художника.

В лондонской Национальной галерее хранится одно из юношеских произведений Рафаэля «Сон рыцаря». На рисунке изображено лавровое дерево, у подножия которого заснул рыцарь в традиционном полуримском вооружении; по бокам его стоят две аллегорические женские фигуры, изображающие Добродетель и Наслаждение. Горный пейзаж на заднем плане напоминает своими очертаниями Урбино. В самой композиции, в обработке деталей и приемах изображения чувствуется непосредственное влияние Тимотео.



Рис. 407. **Рафаэль Санти.** Обручение Богоматери



Рис. 408. **Рафаэль Санти.** Мадонна Николини

Прежде критики полагали, что это Тимотео подражал Рафаэлю, но Тимотео было двадцать семь лет, когда он вернулся на родину, а Рафаэлю — только двенадцать.

Вскоре Рафаэль решился покинуть родину и искать нового, более искушенного учителя. Он направился в столицу Умбрии — Перуджию, где жил Перуджино. Вероятно, этот живописный город, расположенный на трех высоких холмах, с его монастырями, храмами, замками и дворцами, поразил молодого художника.



Рис. 409. **Рафаэль Санти.** Орлеанская Мадонна

Вдобавок, Рафаэль попал как раз на дни свадьбы умбрийского аристократа Асторре с дочерью Джиованни Колонна Лавинией. Город был празднично принаряжен: всюду ковры, цветы и наметы. Невеста в золотой парчовой одежде, вся в жемчугах и драгоценных камнях, ехала во главе блестящей свиты на великолепном коне.

Свадебный пир был устроен на помосте, посреди площади. Весь день и вечер гремели оркестры, бряцала лютня, раздавалось пение и танцевала молодежь. Однако в ночь на 15 июля в результате заговора известнейшая в городе семья Бальони была почти вся истреблена. Новобрачный Асторре был убит в своей спальне, и его сердце, вырезанное на глазах жены, было брошено на улицу. На другой день явились мстители, и весь город был залит кровью заговорщиков.

Рафаэлю, кроткому и нежному по натуре, вечному свидетелю семейных ссор у себя дома в Урбино, эти кровавые расправы были не по душе. Мастерская Перуджино стала его идеалом и духовным убежищем. В Перуджии тогда жил и Пинтуриккьо, который уже славился по всей Италии и занимался росписью Ватикана. Сам Перуджино под-



Рис. 410. **Рафаэль Санти.** Мадонна Грандука

держивал дружеские отношения с Леонардо да Винчи и Микеланджело и изучал законы воздушной и линейной перспективы, а также разрабатывал новые приемы работы с масляными красками. К сказанному необходимо добавить, что Перуджино был прекрасным преподавателем, будто рожденным для того, чтобы подготовить дорогу своему гениальному ученику.

Как раз во время приезда Рафаэля в Перуджию, Перуджино был занят фресками в «Камбио», где собирались умбрийские банкиры для обсуждения своих дел. У него было много помощников, и, несомненно, в их число попал и Рафаэль. Трудно определить, что именно было ему поручено. Манера его еще не обрела индивидуальных черт и подчинялась требованиям наставников.



Рис. 411. **Рафаэль Санти.** Мадонна Колонна



Рис. 412. **Рафаэль Санти.** Мадонна со щегленком

Самостоятельными работами Рафаэля начала XVI в. принято считать нескольких Мадонн, Спасителя на кресте и ряд библейских картин. Одна из лучших Мадонн этого периода известна под названием «Мадонны со щегленком» (рис. 412). В лице Богоматери уже чувствуются его будущие Мадонны, но Младенец еще лишен той выразительности и экспрессии, которой отличаются его последующие произведения.

Первой большой самостоятельной картиной Рафаэля следует признать «Венчание Богоматери», в которой уже сказываются, наряду с влиянием Перуджино, самостоятельные черты большого развивающегося таланта. Рафаэль очень тщательно готовился к исполнению этой работы, о чем свидетельствует целый ряд подготовительных ка-

рандашных эскизов. Заказ на картину был дан мастерской Перуджино некоей Магдалиной Одди и по исполнении был помещен в церкви св. Франциска под именем Перуджино. Фома, стоящий в группе апостолов, столпившихся у опустевшего гроба Богоматери, изображен держащим в руках пояс, оставленный усопшей. Голова его запрокинута назад, и он с изумлением смотрит на небо, где Христос надевает на голову Матери корону. Еще больше энергии выражено в фигурах Иакова и Иоанна, выведенных на первом плане. Из середины пустого гроба поднимаются роскошные лилии.

В 1502 г. он пишет небольшой образ Мадонны, известный под названием «Мадонна с книгой». Картина исполнена в форме круга, вписанного в прямоугольник. Фигура Богоматери изображена почти по колено. Очень интересна первоначальная композиция этой картины. Сначала Мадонна была написана на деревянной основе, еще в Перуджии, в доме Стаффа, для которого она была изготовлена на заказ. Впоследствии дерево треснуло. Когда в 1770 году император Александр приобрел ее в подарок своей супруге за триста десять тысяч франков и привез в Петербург, хранители Эрмитажа приняли решение перенести драгоценное произведение на холст. Сначала картину выпилили из



Рис. 413. **Рафаэль Санти.** Мадонна в зелени



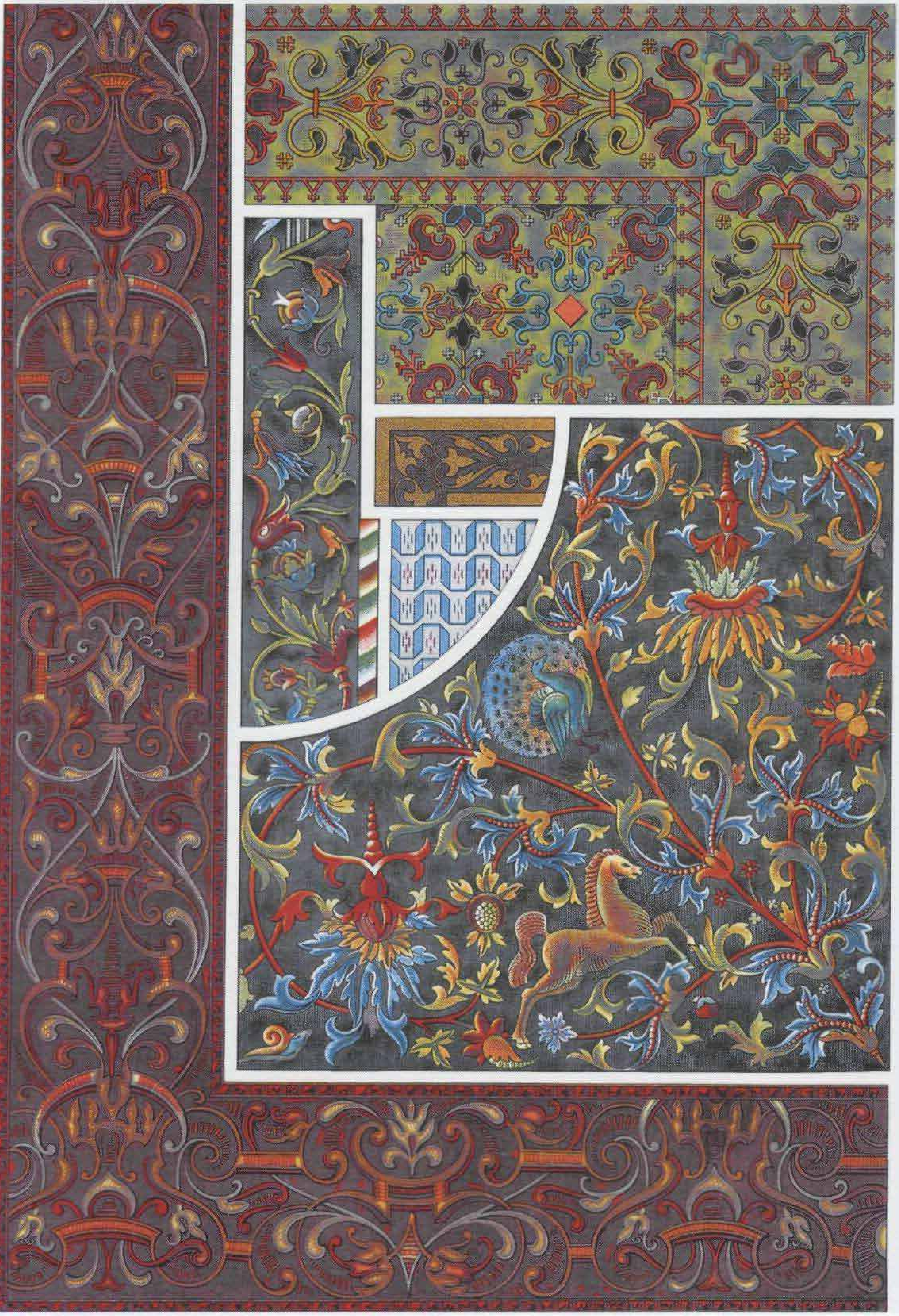
33. ***Диего Веласкес***
Портрет Филиппа IV Испанского. *1644 г.*



34. ***Ханс Гольбейн Младший***
Антонио Добрый ди Лорено. *1543 г.*



35. **Немецкий Ренессанс**
Роспись по стеклу



36. **Немецкий Ренессанс.** Образцы вышивки

нарисованной на дереве рамки, а затем с внутренней стороны стали постепенно снимать пласты дерева, пока не дошли до первоначального контурного рисунка. И тут оказалось, что, согласно первоначальной композиции, Богоматерь должна была держать в руках не книгу, а яблоко, что вполне соответствует рафаэлевскому эскизу этой картины.

Тем временем слава Рафаэля росла. Он начинает выполнять самостоятельные заказы, из которых наиболее примечательным является «Обручение Богоматери», предназначавшееся для церкви св. Франциска (рис. 407). Правда, ее композиция очень близка картине Перуджино, написанной на тот же сюжет, но в самом колорите и разработке деталей влияние учителя не чувствуется. Стыдливо-трепетное выражение, приданное Рафаэлем Богоматери, благоговейная величавость Иосифа и важность первосвященника, соединяющего руки новобрачных, никогда не были выражены с такой силой.

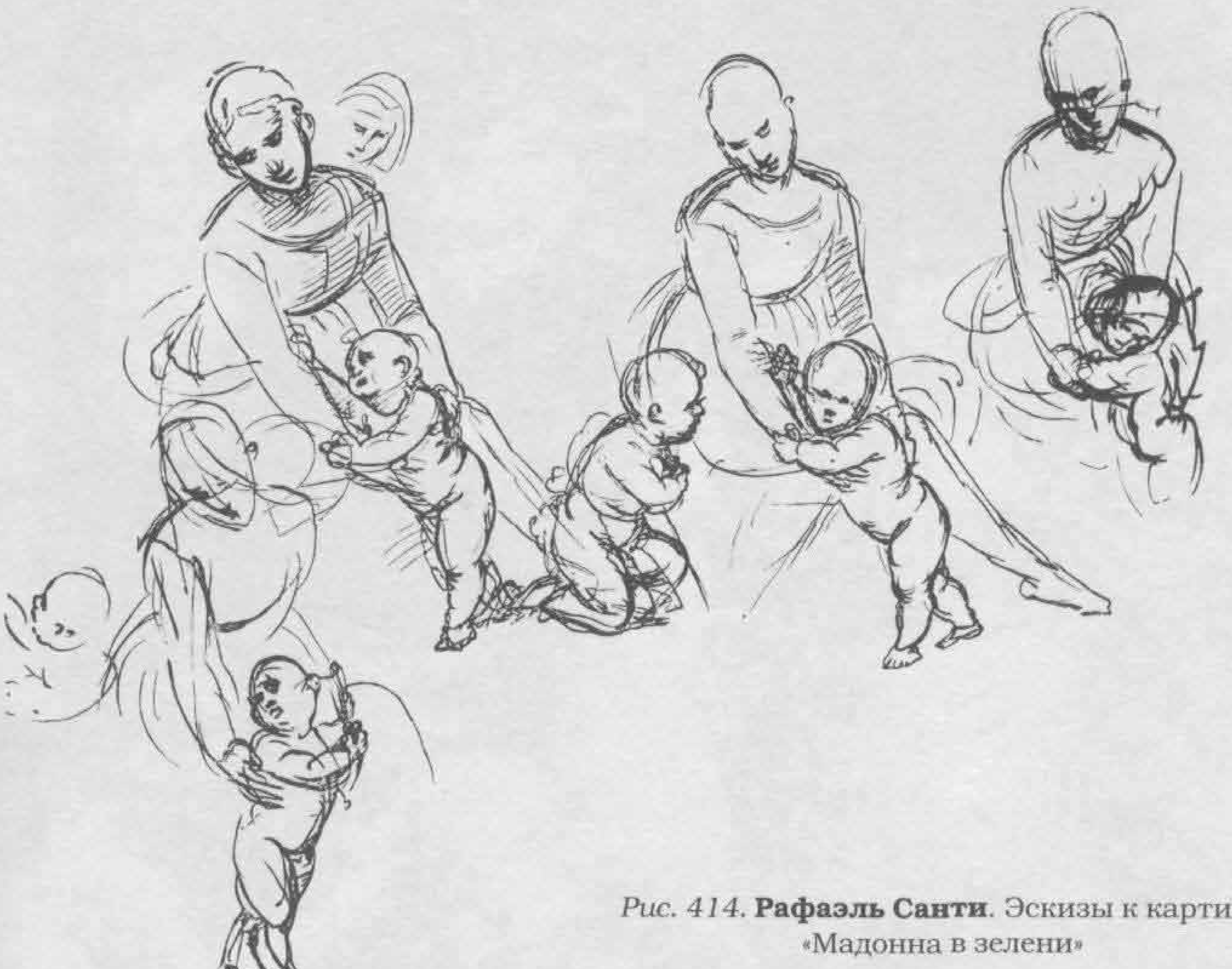


Рис. 414. **Рафаэль Санти**. Эскизы к картине «Мадонна в зелени»

Обручаемых окружают лица, одетые по умбрийской моде — в трико и токи; из них выделяется один из отверженных женихов — красивый юноша, ломающий о свое колено нерасцветший жезл. Превосходна женская фигура, стоящая слева на первом плане, в которой многие видят прообраз Сикстинской Мадонны. Под этой картиной впервые Рафаэль поставил полностью свое имя и год — 1504.

По окончании этой работы Рафаэль возвратился на родину. Однако теперь для него открыл свои двери дворец герцога Урбинского. Здесь молодой художник познакомился с будущими блестящими деятелями итальянского Возрождения и со своими будущими клиентами. Герцог Урбинский сразу дал ему заказы на изображения св. Георгия и архангела Михаила. Конь Георгия, конечно, условен и еще не свободен от средневековых шаблонов, но сам Георгий выглядит очень выразительно.

С 1504 года в жизни Рафаэля начинается новый период. Он перебрался во Флоренцию. При этом он продолжал поддерживать связи с Перуджино и по-прежнему выполнял картоны для его мастерской, а нередко и сам отправлялся в Перуджию для окончательной обработки заказов.

Во Флоренцию Рафаэль приехал с рекомендательным письмом от герцогини делла Ровере к гонфалиньеру герцога Содерини. В письме герцогиня сообщала, что их двор высоко ценил прекрасный талант отца молодого художника и перенес эту любовь на сына, скромного и приятного юношу. Содерини был большим любителем искусства и другом да Винчи и Микеланджело. Через него шли заказы для общественных построек, например знаменитый мраморный «Давид» Микеланджело.



Рис. 415. **Рафаэль Санти**. Святое семейство

Приехав во Флоренцию, Рафаэль получил возможность учиться сразу у двух великих художников, с которыми его познакомил Перуджино, тоже приехавший во Флоренцию. Перуджино оказал большую услугу своему ученику еще и потому, что Содерини почти не обратил внимания на письмо герцогини. Не имея заказов, Рафаэль смог посвятить свое время образованию и принялся за изучение античных памятников в лучших флорентийских музеях.

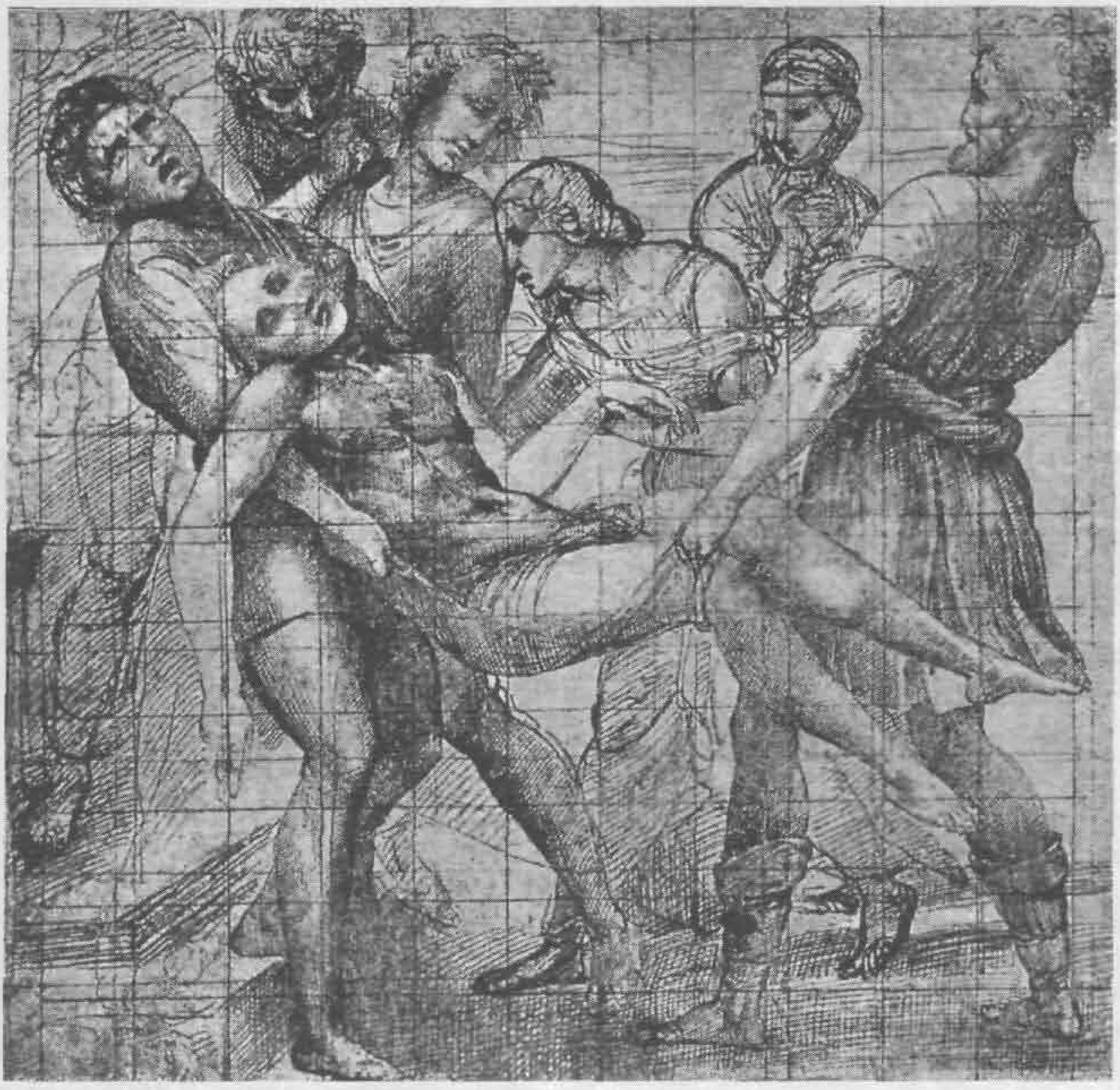


Рис. 416. **Рафаэль Санти.** Положение во гроб

На молодого Рафаэля повлияли и окружавшие его художественные произведения его современников и предшественников, Джотто и Мазаччо. Когда в 1506 г. проводился конкурс между Микеланджело и Леонардо да Винчи, флорентийцы долго не могли решить, кому отдать предпочтение. Рафаэлю показалось лучшим произведение да Винчи — оно больше соответствовало его вкусу.

Вскоре Леонардо да Винчи покинул Флоренцию. Некоторое время спустя уехал и Микеланджело, которого вызвал Папа Юлий II. Перуджино одряхлел и отправился на родину. Рафаэль на какой-то срок, по-видимому, полностью лишился общества старших коллег по цеху.

Это время совпадало с возвращением к живописи Фра Бартоломео, покинувшего монастырь после шестилетнего затворничества. Вполне законченный и серьезный художник, Фра Бартоломео повлиял на Рафаэля, все еще колебавшегося в окончательной

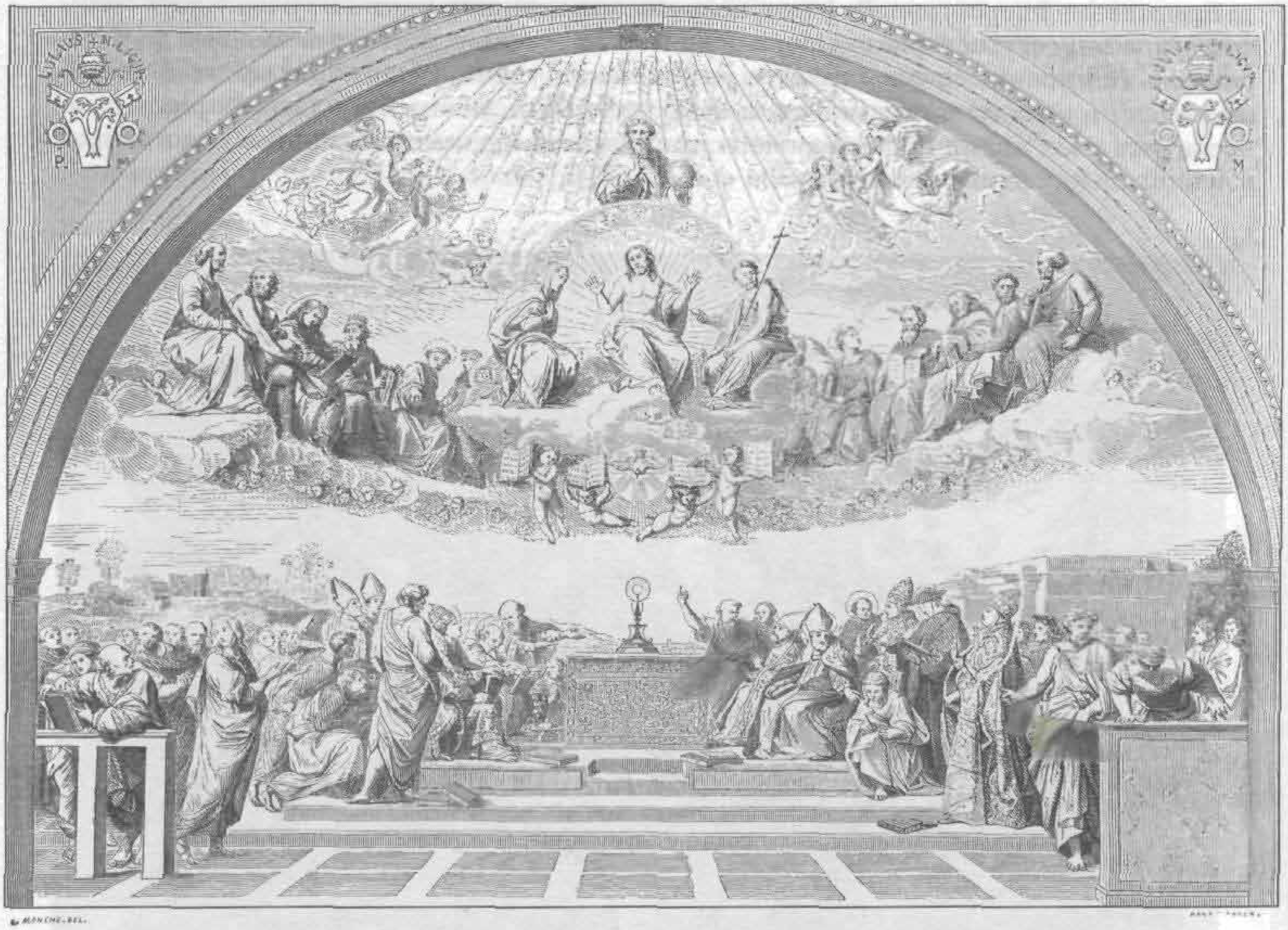


Рис. 417. **Рафаэль Санти.** Диспут о триедином Боге

манере работы. Несмотря на свою неприязнь к Микеланджело, Рафаэль невольно подчинился его приемам при проработке мускулатуры человеческого тела. Единство пятна и отсутствие пестроты, свойственные Микеланджело, оказали огромное влияние на музыкальную гармонию цветов в картинах Рафаэля. Влияние Леонардо да Винчи сказалось в том, как Рафаэль работал с цветом: он старался не изображать фигуры при *дневном освещении, стремясь избежать резких теней, и прибегал к рассеиванию света.* Это правило Рафаэль соблюдал во всех своих произведениях.

В Перуджии Рафаэль считался величайшим художником; на этот счет даже сохранился особый документ с соответствующим мнением его земляков. В 1505 году он получил заказ от монастыря Монте-Лючиа: монахини хотели получить из его мастерской картину «Венчание Богоматери». Рафаэль приехал в Перуджию для подписания договора и получения задатка в 30 дукатов. В договоре говорилось, что икона исполняется лучшим мастером Перуджии.

Заказчики требовали не свободной композиции, а исполнения того канона, к которому привыкли и представители церкви, и прихожане. Некоторые биографы Рафаэля считают, что это условие положительно сказалось на его таланте: оно сдерживало стремительные порывы Рафаэля в пределах идеального направления.

К числу заказов этого периода, исполненных им в Перуджии, относится и «Мадонна св. Антония», исполненная им для монахинь Антониева монастыря в Перуджии. Композиция этой иконы сложная, но традиционная. На престоле, обитом пурпуром с золотом, под круглым балдахином, Богоматерь держит младенца Христа, который, согласно требованиям церковного устава, изображен в длинном хитоне. Маленький Предтеча, благоговейно подошедший к Иисусу, тоже одет в традиционную шкуру. Гений Рафаэля здесь

проявился в концепции головок, в которой сказалось несомненное влияние Леонардо да Винчи. К этому же времени относится и «Мадонна семьи Ансидеи». В этой картине много условностей: всюду золото и яркие краски, а у маленького Предтечи, одетого в красный с золотой каймой плащ, даже изображен хрустальный крест.

В монастыре Северо Рафаэль работал над монументальными фресками, в свободное время приезжая в Перуджию. Эти монастырские фрески Рафаэль писал в течение пятнадцати лет и умер, не окончив начатого; после его смерти ими занимался старик Перуджино.

В Перуджии Рафаэль зарабатывал деньги и пользовался славой первого живописца. Во Флоренции он учился и писал картины сравнительно небольшого размера, но уровня своих великих учителей достигнуть все-таки не мог. Множество рисунков на цветной бумаге, сделанных карандашом или кистью, относятся к флорентийскому периоду Рафаэля. Некоторые из них идеально хороши и не уступают его картинам; с другой стороны, в этих легких штриховых набросках есть много недосказанного и еще не выраженного определенно.

Все Мадонны этого времени тяготеют к одному и тому же типу. Первой картиной флорентийского периода принято считать «Мадонну Грандука» (рис. 410). Здесь в опущенном взоре Богоматери и общем ансамбле девственного лица уже чувствуется вся мощь Рафаэля, которой не мешает некоторая условность деталей изображения.

Умбрийская школа уже перестала сдерживать художника, и с каждым новым произведением его гений разворачивался все шире. Он не только искал новых отношений и пропорций в рисунке, но и старался создать новый колорит: спокойный, гармоничный, отвечающий сюжету. Особенно ярко это отразилось в так называемой «Орлеан-



Рис. 418. **Рафаэль Санти.** Афинская школа.
С фрески Станцы делла Сеньятура

ской Мадонне» (рис. 409). Здесь Богоматерь изображена в виде скромной молодой хозяйки уютного уголка с легкой вуалью на белокурых волосах в современном Рафаэлю итальянском простеньком платье. Она удерживает ребенка левой рукой под спинку, а правой за ступню. *Сам Младенец, чтобы сохранить равновесие, схватился за корсаж Матери.* Если в фигуре Младенца еще чувствуется некоторая прямолинейность и натянутость, то в меланхолической позе Матери художник достиг идеальной небесной красоты.



Рис. 419. **Рафаэль Санти.** Аттила под стенами Рима. *С фрески в Ватикане*

В композиции «Мадонны Колонна» (рис. 411) проглядывает некоторая игривость. Лицо Богоматери освещено улыбкой; ребенок шаловливым жестом, упершись одной рукой в плечо, а другой уцепившись за вырез лифа, хочет встать на ноги, мешая матери читать. Сама картина, вероятно, только исполнена по картону Рафаэля и не принадлежит его кисти. Впоследствии Рафаэль много раз останавливался на мотиве чтения Богоматерью книги; многие из лучших его картин написаны в этом направлении.

Поздние композиции Рафаэля усложняются — к Богоматери и Христу присоединяется Предтеча; так появились три знаменитые картины — «Мадонна в зелени» (рис. 413, 414), «Мадонна со щегленком» (рис. 412) и так называемая «Луврская садовница». В этих произведениях творческий гений Рафаэля выразил себя в полной мере, влияние Леонардо лишь ощущается. Богоматерь сидит на камне или холме, поддерживая за руку Иисуса, к которому подходит маленький Иоанн. Глаза у всех Мадонн опущены вниз и внимательно смотрят на Сына. В «Луврской садовнице» красота девственного типа Богоматери безупречна, пейзаж и фигуры сливаются в чистой гармонии, рисунок строг и, несмотря на очевидную идеализацию, нигде не переходит границ земного правдоподобия. Волосы Мадонны удовлетворяют требованиям да Винчи: едва прикрытые прозрачным покрывалом, они свободными кольцами ниспадают на плечи, уши и спину. Лицо освещено тем странным полусветом, который присущ одному Рафаэлю.

К тому же флорентийскому периоду деятельности относится и «Святое семейство» (рис. 415). В отличие от других подобных изображений, оно получило название «Мадонна с безбородым Иосифом». Богоматерь с Младенцем на коленях сидит у мраморной стены; рядом Иосиф, который смотрит на Младенца.

Портреты, созданные Рафаэлем, несут на себе отпечаток манеры Леонардо да Винчи. К таким работам относится портрет Маддалены Строцци Дони. Эскиз этой работы интереснее и проще ее окончательного варианта. Портрет излишне блещет деталями: слишком много брильянтов, жемчуга, бархата и золотых цепей. В эскизе, наоборот, чувствуется непосредственная прелесть и простота молодого существа, несколько загадочного и жизнерадостного. Девушка одета в глухое платье, ее волосы слегка прихвачены обручем, на пальцах нет колец, на шее — никаких украшений.

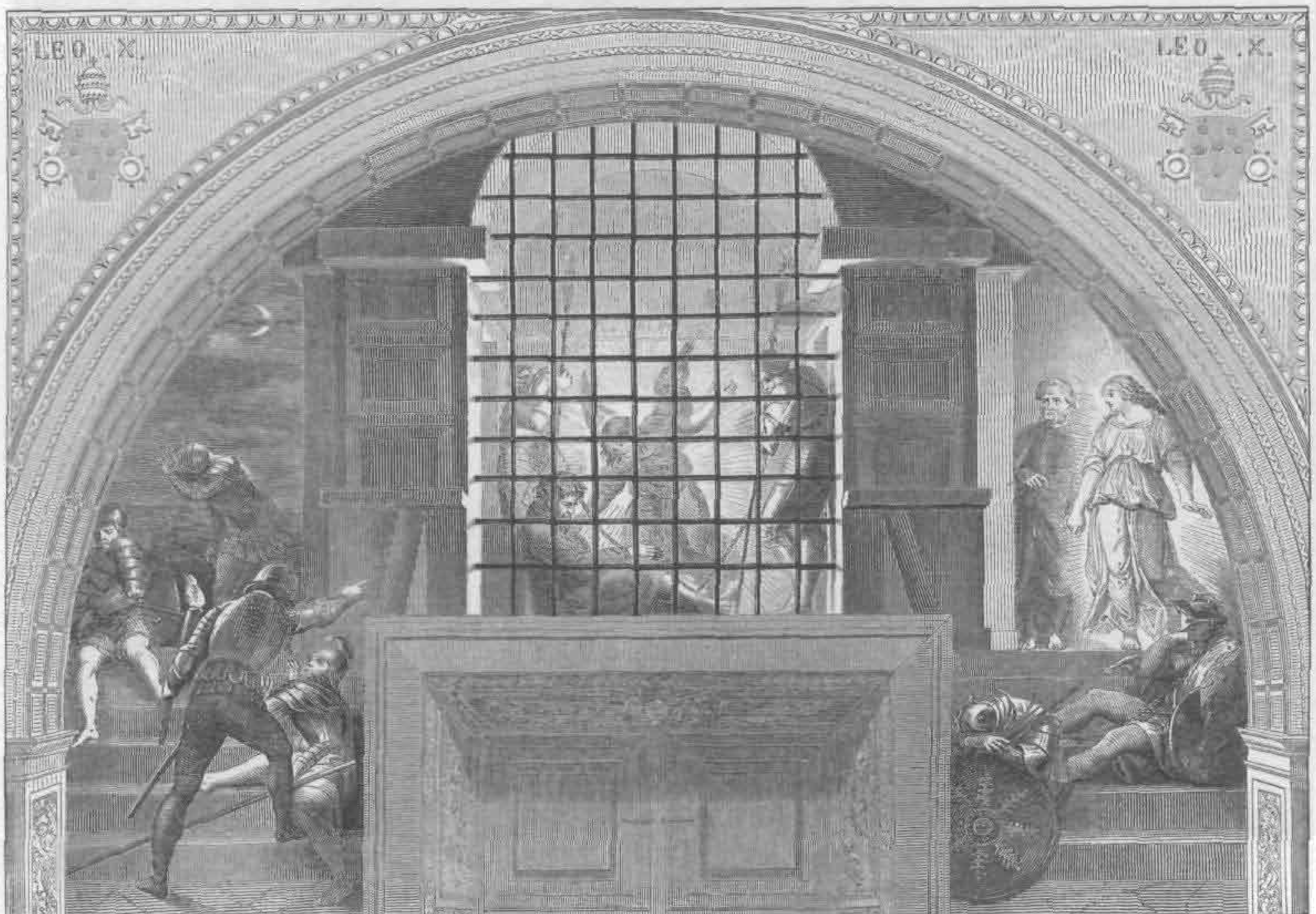


Рис. 420. **Рафаэль Санти.** Изведение апостола Петра из темницы. *С фрески в Ватикане*

В 1506 г. Рафаэль снова приехал в Урбино. К этому периоду пребывания Рафаэля на родине относится его автопортрет. В глазах двадцатитрехлетнего художника чувствуется вдумчивость, в слабо очерченных бровях нет и следа той мощной энергии и бурных порывов, которыми отличались черты лица Буонарроти.

Все лицо освещено каким-то идеальным внутренним светом; в полной гармонии с ним пушистые длинные волосы, небольшая черная шапочка и скромный облегающий камзол с открытой шеей; чуть полноватые губы придают всему лицу реальный характер.

В конце 1506 г. художник возвратился во Флоренцию и создал почти одновременно *три картины: «Аполлон и Марсиас», « Св. Екатерина Александрийская» и «Положение* во гроб».

«Аполлон и Марсиас» вызвала споры среди знатоков, усомнившихся в авторстве Рафаэля. Однако благородство композиции, античная пластика форм и чисто рафаэлевский колорит говорят лучше всяких критиков, что перед нами — подлинное произведение Рафаэля. «Св.Екатерина Александрийская» мало в чем уступает лучшим рафаэлевским Мадоннам. Превосходный картон этой картины хранится в Лувре.

Величайшим произведением художника, завершающим цикл его флорентийских работ, считается «Положение во гроб» — сложная композиция, выполненная на дереве (рис. 416).

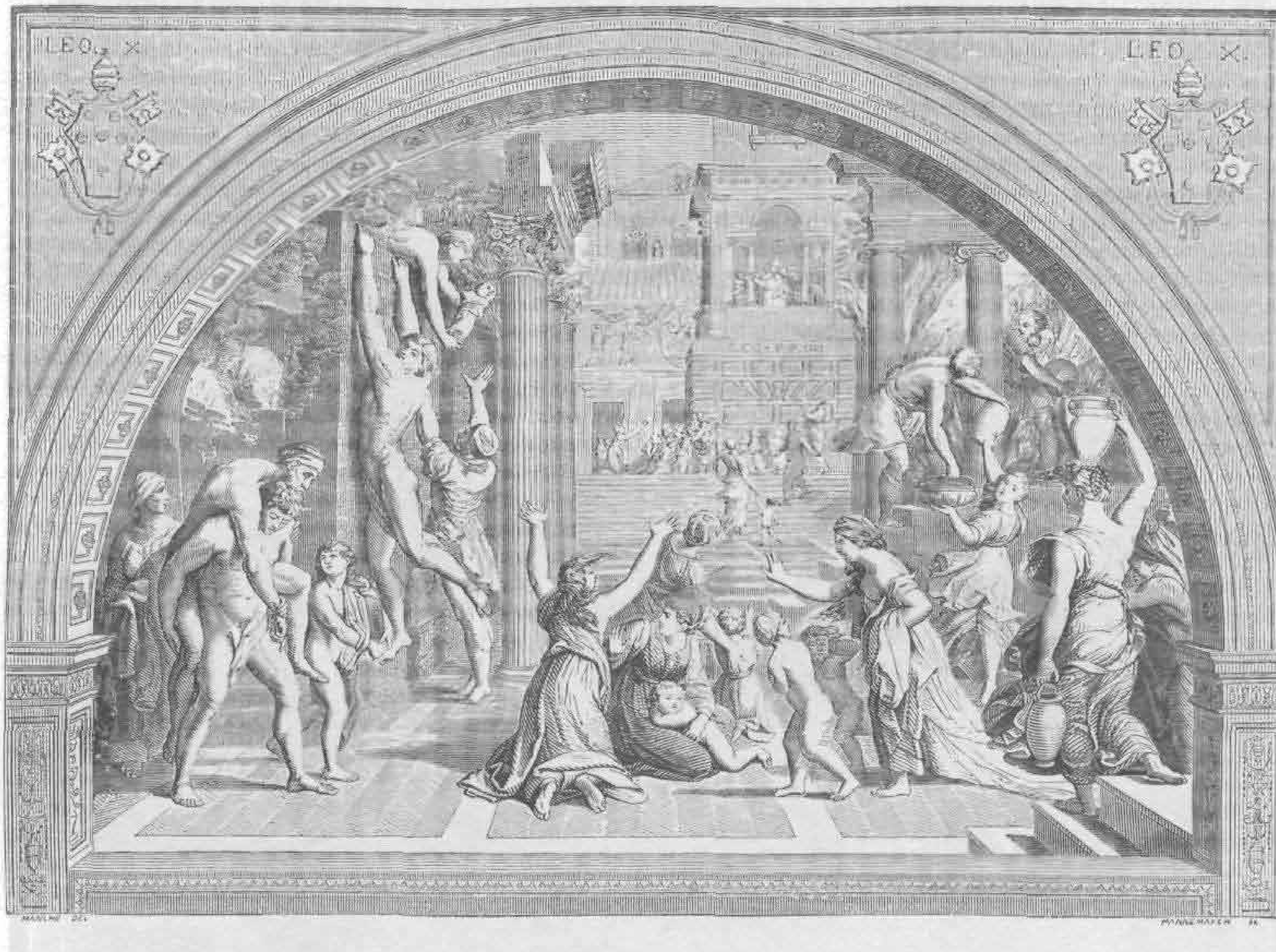


Рис. 421. **Рафаэль Санти.** Пожар в Борго. *Гравюра с фрески*

Принимаясь за этот заказ, сделанный настоятельницей церкви св. Франциска в Перуджии, Рафаэль счел необходимым подготовиться к работе и сделал целый ряд эскизов. Два года художник не начинал работу, изучая картины Перуджино на тот же сюжет, делая наброски момента погребения. Магдалина, целующая руку бездыханного тела,— одно из лучших рафаэлевских созданий. Тело Христа тоже написано блестяще, но в фигурах двух носильщиков чувствуется отсутствие ритма и условность.

1508 год был последним годом пребывания Санти во Флоренции. Положение его было уже прочным, и Флоренция теперь смотрела на Рафаэля, как на своего живописца. Вероятно, он долго еще оставался бы в этом городе, если бы Папа не вызвал его в Рим.

В начале 1506 года Папа Юлий II выразил желание выстроить на месте базилики св. Петра новое здание, которое затмило бы великолепием все существовавшее до сих пор. Старая базилика, выстроенная еще Константином Великим, соперничала по богатству и красоте с византийской св. Софией и была любимым местом поклонения ка-

толиков всей Италии. С годами исторический памятник одряхлел, и архитекторы настаивали на его немедленной перестройке. Папа Николай V разрешил реставрацию, и несколько знаменитых зодчих, в том числе Фиоравенти, строивший Московский Кремль, приступили к созданию проекта перестройки, при которой старый собор остался бы неприкосновенным.



Рис. 422. **Рафаэль Санти.** Мадонна Альба

Юлий II решил снести базилику до основания и соорудить новый храм по плану архитектора Браманте. Юлий больше заботился о политическом значении римского престола, чем о сохранении археологических реликвий. Один из предшественников Юлия II, Сикст IV, устроил в Ватикане знаменитую библиотеку, Сикстинскую капеллу и отчасти перестроил Рим. Но Юлий II хотел изумить весь мир. Над сооружением и украшением нового храма трудились Браманте и Микеланджело. Несколько позднее к ним присоединился и Рафаэль.

Разногласия между Папой и Микеланджело привели к тому, что художник уехал накануне закладки нового собора. После продолжительной размолвки Папа предоставил художнику свободу в росписи стен Ватикана, однако в ходе работ пререкания не прекращались, и Папа обратился к Рафаэлю.

Наступил новый, величайший период творческой деятельности Санти. Перед ним открылся Рим — сокровищница античного и христианского искусства, музей, где было собрано все, что дала Италии эпоха Возрождения. Рафаэль сразу был принят в высший круг римской аристократии. Главный строитель собора, Браманте, взял юношу под свое покровительство и перед смертью назвал его своим преемником по наблюдению за возведением храма.

Дебют Рафаэля в залах Ватикана был блестящим. Юлий II в это время занимался фресками т. н. «Станцев» — ряда залов второго этажа Ватиканского дворца. По его приглашению над ними работали Перуджино, Содома, Синьорелли, Перруцци и другие мастера. Рафаэлю отвели несколько заранее определенных участков стен. Осенью 1508 г. всем художникам было предложено выехать из Рима, их живопись была уничтожена, а роспись всех залов была предоставлена Рафаэлю.



Рис. 423. **Рафаэль Санти.** Мадонна Фолиньо



Рис. 424. **Рафаэль Санти.** Мадонна в кресле

Полный сил, молодости, энергии, окрыленный оказанной ему честью, Рафаэль принялся за колоссальную работу с неистощимой энергией. Первой его фреской стала грациозная композиция — т. н. *«Диспут о триедином Боге»* (рис. 417).

Фреска делится на две части: в небесах — торжествующая Троица, Богоматерь, Предтеча, ангелы, патриархи, мученики и святые. Внизу на престоле — чаша для Причастия и великие представители церкви: Амвросий, Августин, Иероним и Григорий Великий. Среди проповедников и богословов изображены Данте и Савонарола. Композицию фрески Рафаэль не раз переделывал в эскизах; ему хотелось оправдать доверие Папы. Усилия художника увенчались успехом: помимо общей красоты изображения,

ему блестяще удались отдельные головы действующих лиц, вошедшие в число его самых удивительных созданий.

Тема «Торжества философии», или «Афинской школы» (рис. 418), принадлежит самому Папе. Составитель картины отделил философию от религии и отвел для нее отдельный храм, куда собрались великие мыслители древности. Сам храм напоминает проект Браманте и, по мнению некоторых критиков, возможно, написан художником по чертежам этого зодчего. Центральными фигурами стали Платон и Аристотель в греческой одежде — спокойные, торжественные, не спорящие, а только доказывающие свои фи-



Рис. 425. **Рафаэль Санти.** Мадонна Божественной любви

лософские положения. Их окружает много превосходных голов, каждая — плод долгого и упорного труда: Пифагор, Демокрит, Сократ, Алкивиад, Аристипп, Эпикур, Галлиен, Архимед, Птолемей, Гиппарх и другие. Впоследствии по ним изучали живопись многие поколения художников.

Третьей колоссальной композицией Рафаэля стало «Торжество поэзии». Фреска была написана на стене с дверью, и художник превосходно воспользовался этой естественной рамкой, изобразив как раз над ней вершину Парнаса. На скалах этой горы, возле струй Ипокрены, восседал сам Аполлон в лавровом венце, едва прикрытый плащом, и, вдохновенно подняв глаза к небу, играл на итальянской скрипке. Музы, окружающие бога, также изображены с современными Рафаэлю трубами. За музами следуют Гомер, Вергилий и Данте, из которых первый, очевидно, написан по античному бюсту. Из других фигур особенно интересна Сафо, помещенная на первом плане: говорят, это портрет молодой римской куртизанки.

Четвертую стену зала della Signatura занимает изображение «Торжества права». В центре его — Юстиниан в полном царском облачении, передающий юристам созданные им



Рис. 426. **Рафаэль Санти.** Триумф Галатеи. *Фрагмент*



Рис. 427. **Рафаэль Санти.** Сивиллы

законы. Над фресками расположены другие, поменьше, связанные содержательно с основными композициями. В полную гармонию с живописью стен было приведено и прочее оформление зала. Двери и панели изготовил известный резчик по дереву Джиованни из Вероны, но впоследствии их сняли и заменили живописью; пол в зале был сделан мозаичным.

Три года Рафаэль был занят этой росписью, а затем, получив полное одобрение Папы, перешел в соседний великолепный зал-близнец. Его также успели украсить до Рафаэля, но, по настоянию Папы, художнику предстояло расписать все заново. Перед началом работ Рафаэль велел снять копии с прежних фресок и сумел отстоять орнаменты Балтазара Перруцци, которые послужили рамками для его работ.

Над фресками Элиодоровского зала Рафаэль работал с 1512 по 1514 год. Поскольку он, как истинный католик, видел в Папе не властного деспота, а подлинного наместника Христа, заботящегося о процветании Церкви, то и картины у него получались искренними и величавыми. Все четыре Элиодоровские фрески имеют непосредственное отношение к истории Латеранского собора.

Страсть к аллегории, унаследованная итальянской живописью от античного мира, в полной мере проявилась в новых рафаэлевских фресках. «Изгнание Элиодора из храма» — не столько воссоздание события, описанного во II книге Маккавеев, сколько символ победы Папства над французским королем.



Рис. 428. **Рафаэль Санти.** Чудесный лов рыбы. *Картон для гобелена*

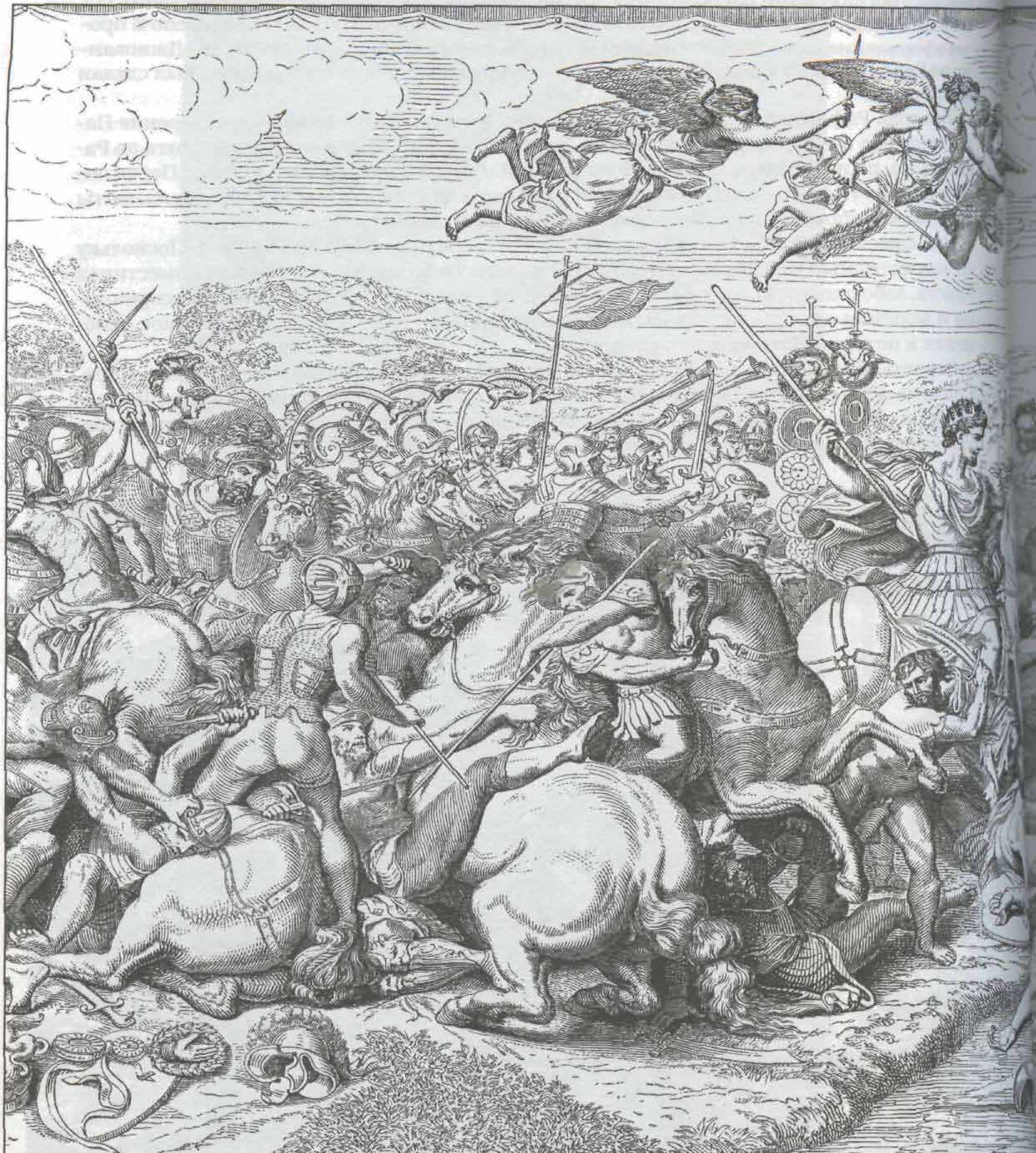
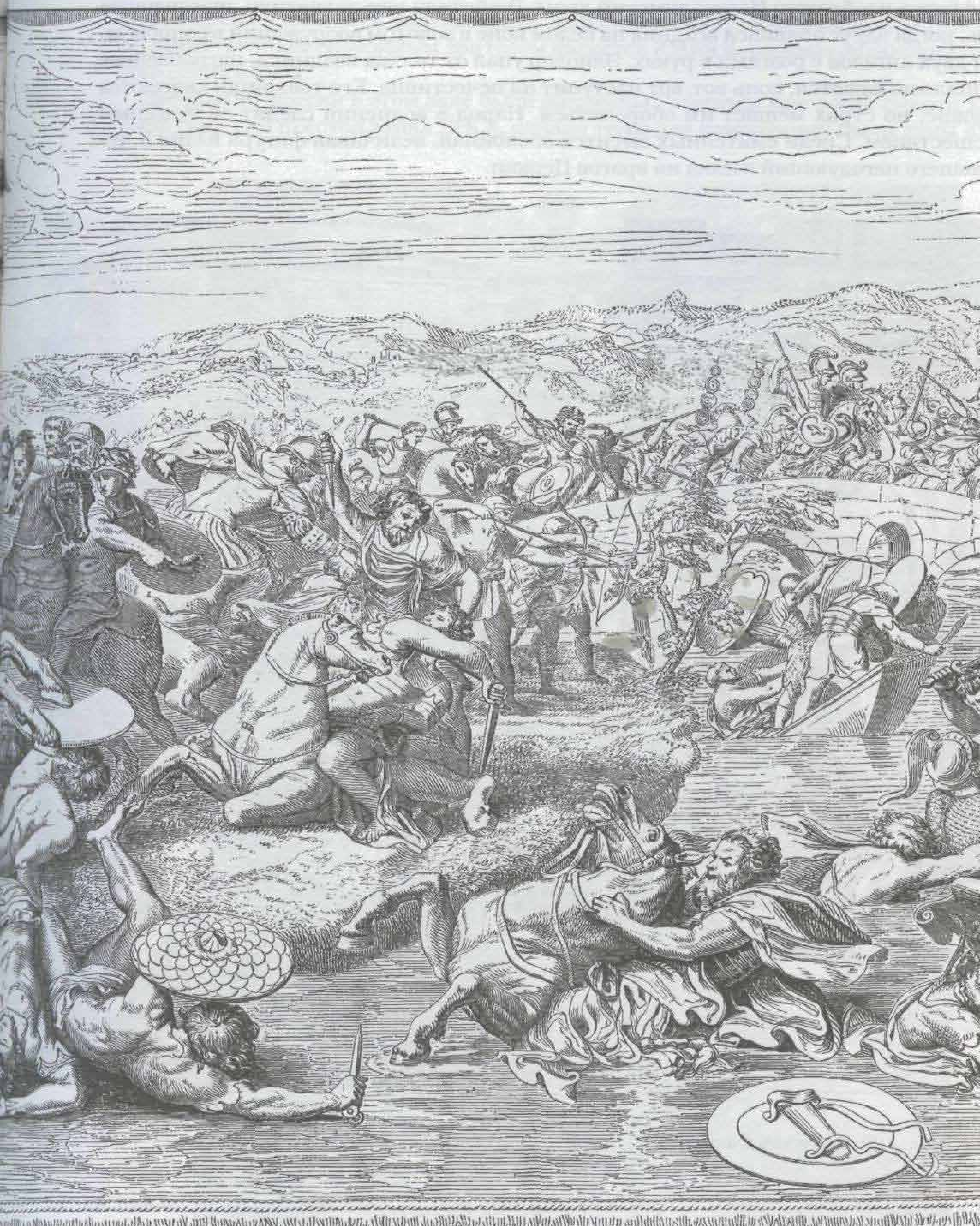


Рис. 453.В

Фрагмент гравюры с фрески Джули



...ина Великого.

...санной под наблюдением Рафаэля Санти

На фреске изображен Иерусалимский храм. Грабители уже захватили драгоценную утварь, когда вдруг появился всадник на белом коне в золотом вооружении в сопровождении двух ангелов с розгами в руках. Элиодор упал от толчка всадника, награбленное рассыпалось; кажется, конь вот-вот наступит на нечестивца. Его товарищи хватаются за оружие, но страх мешает им обороняться. Народ в волнении следит за чудесным происшествием. Среди смятенных высится спокойная, величавая фигура Юлия II, устремившего негодующий взгляд на врагов Церкви.



Рис. 429. **Рафаэль Санти.** *Проповедь апостола Павла. Картон для гобелена*

Вторая фреска этого зала — «Больсенская обедня». Сюжет ее был заимствован из старой легенды. В XIII в. в деревне Больсена во время совершения евхаристии священник пролил несколько капель из причастной чаши на прикрывавший ее платок. Как ни сворачивал этот платок священник, но кровь все проступала сквозь ткань, принимая форму чаши. В память об этом событии Папа Урбан IV установил праздник «Тела Христова». Согласно другому варианту легенды, все вино в Больсенской причастной чаше претворилось в кровь. Именно на этой версии и остановился Рафаэль. В центре композиции изображен священник, в смятении взирающий на совершившееся на его глазах

чудо. Поражен им и весь окружающий священника клир. Как и на предыдущей фреске, единственным спокойным зрителем является Юлий II, рассматривающий испуганного священника.

Две другие фрески в этом зале были написаны Рафаэлем уже после смерти Юлия II, когда Папский престол занял Лев X, однако темы для композиций были даны Юлием.



Рис. 430. **Рафаэль Санти.** Святая Цецилия

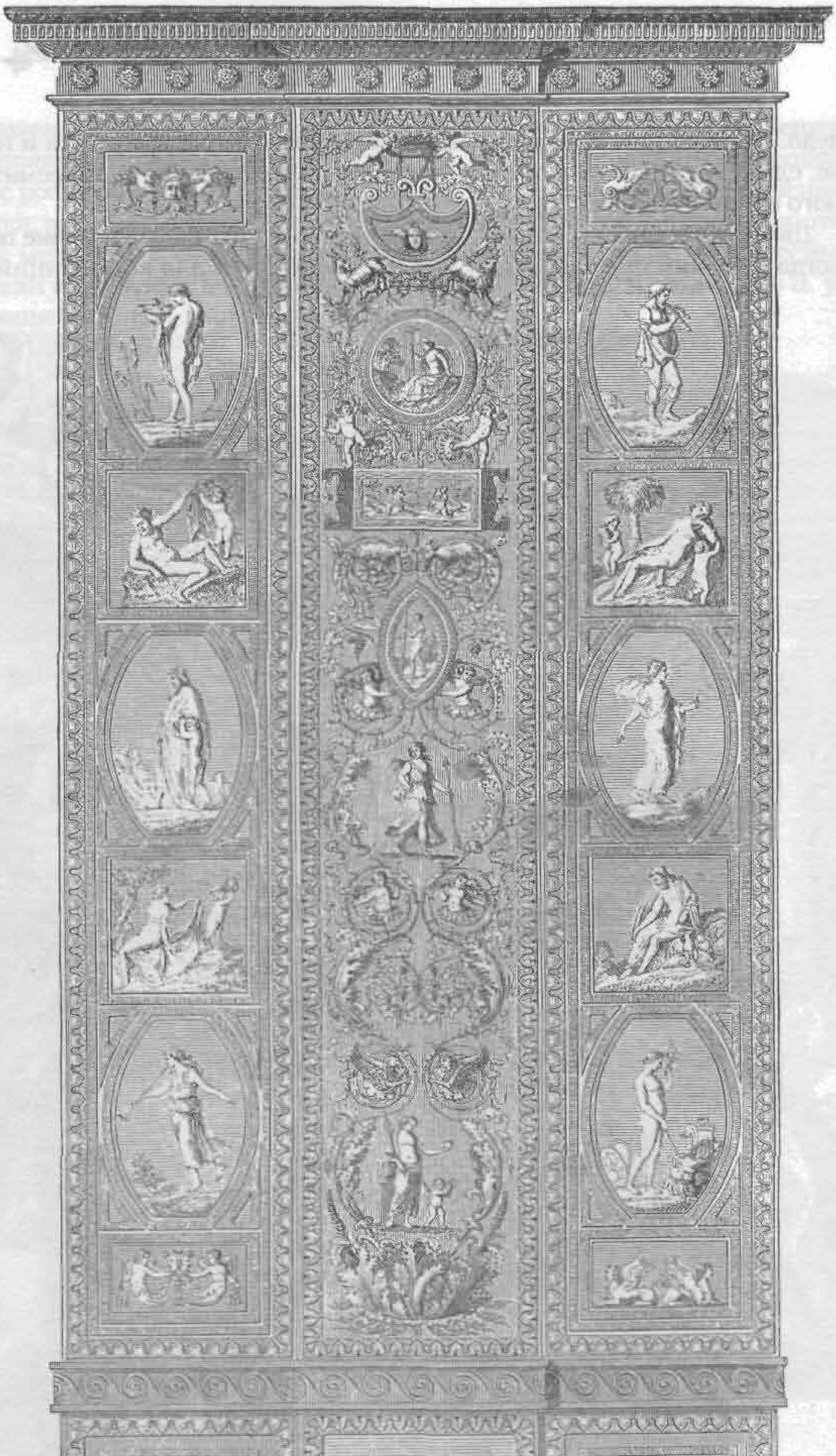



Рис. 431, 432. **Рафаэль Санти.** Арабески лож Ватикана

Третья фреска называется «Аттила под стенами Рима». Согласно легенде, в лагере у Минчио Аттиле во время приезда Папы привиделся в воздухе старец с мечом в руках, и Аттила отступил назад за Альпы. Вместо Минчио Юлий II повелел изобразить Рим, чтобы еще раз продемонстрировать, как небесное заступничество охраняет Рим и его Церковь от врагов (рис. 419).

После вступления на престол Папы Льва X левую часть композиции пришлось изменить. Новый Папа потребовал, чтобы небесное воинство, сопровождавшее явившихся в воздухе апостолов, было убрано, а земное величие, олицетворяемое наместником Христа, усилено. Рафаэль приложил все старания, чтобы Папа остался доволен, и создал поистине превосходную группу. На фреске выписаны отличные портреты не только самого Папы и его кардиналов, но даже конюхов и равеннского коня его святейшества. Ужас Аттилы и его воинов выражен энергично; вся композиция озарена пламенем горящих городов.



Рис. 433. **Рафаэль Санти.** Морские чудовища. *Ложи Ватикана*

Четвертая фреска — «Изведение апостола Петра из темницы». Картина разделена на три части. В средней изображен сияющий ангел, наклонившийся над крепко спящим, закованным в цепи Петром. Справа виден ангел, выводящий апостола из темницы; налево — группа стражи, испуганной чудесным побегом заключенного. Несмотря на то что центральная часть картины ослаблена изображенной на первом плане тюремной решеткой, по колориту эта фреска составляет одно из величайших созданий Рафаэля в пору его творческой зрелости (рис. 420).

Папа был в восторге от фресок. Подражая своему предшественнику, он пожелал продолжать роспись залов Ватикана и принялся за украшение т. н. «Зала Льва», поручив работу Рафаэлю.

Тут уже Папа является земным богом, совершающим чудеса. На картине «Пожар в Борго» изображено смятение народа во время стихийного бедствия (рис. 421, 440). Однако одного появления Папы на балконе дворца оказывается достаточно для того, чтобы огонь потух. Борго — местность, примыкающая непосредственно к храму св. Петра. При Папе Льве IV вспыхнул пожар, угрожавший самому храму, но благословение Папы остановило его. При Рафаэле Лев X знамением креста останавливал народные смуты и отвращал бедствия войны. Латеранский собор признал Папу непогрешимым, и Рафаэль изображал апофеоз этой власти.

На другой фреске, посвященной битве при Остии, Папа Лев X, изображенный под видом своего предшественника Льва IV, поражает сарацин. Этот сюжет тоже имеет прямое отношение к Латеранскому собору, на котором была высказана мысль о необходимости единения христианских народов для победы над неверными.

Еще нагляднее всемогущество Папы изображено в следующих двух фресках: «Венчание Карла» и «Очистительная присяга». На первой картине Карл Великий, венчаемый

Папой, принимает от него власть как слуга Церкви Христовой. В «Очистительной присяге» Папа Лев III стоит перед судом епископов, куда его отправил Карл Великий. Над фреской помещена латинская надпись: «Dei, non hominis, est episcopos judicare» («Судить представителей Церкви надлежит Господу, а не людям»).

Выполняя эти колоссальные работы, Рафаэль продолжал писать по заказам Папы и других представителей римской аристократии и всевозможных Мадонн, постепенно переходя от прежнего прозрачного, нежного колорита к более ярко выраженному.



Рис. 435. **Рафаэль Санти.** Гермес. *Рим, вилла Фарнезина*

К этому периоду относится его знаменитая «Мадонна Альба» (рис. 422). Картина заключена в круг — довольно редкая форма для итальянской живописи того времени. Богоматерь изображена сидящей в поле и окруженной цветами, на ней пестрое платье и голубая мантия. Она обнимает рукой детей, один из которых, Иоанн, подает другому сделанный им из тростника крест. Богоматерь с задумчиво-грустным выражением лица смотрит на этот крест, как бы предчувствуя будущее, которое он сулит ее Младенцу. Здесь поза Богоматери смелее и жизненнее, чем в эпоху флорентийского периода художника. Это произведение, написанное рукой гения. Свое название картина получила из-за того, что одно время находилась в Испании, в галерее герцогов Альба.

Вслед за этим Рафаэль написал «Мадонну Альдобрандини», где маленький Христос с цветком в руках просто прелестен. Комнатные идиллии отношений Богоматери

к Сыну постепенно начинают сменяться у Рафаэля ее изображениями в полной славе, восседающей на облаках. Первой интересной работой такого рода является «Мадонна Фолиньо», прообраз великой «Сикстинской Мадонны».

Мадонна была заказана неким Конти в память об избавлении от смерти. На переднем плане справа в богатой красной одежде изображен сам Конти, стоящий на коленях. Св. Иероним положил руку на его голову и всем своим видом как бы привлекает внимание восседающей в облаках Мадонны к Конти. И Богоматерь, и Младенец в ответ смотрят на него и Конти. Посередине композиции на земле стоит удивительной красоты ангел, а левую сторону занимают Предтеча и св. Франциск. Вдали виден пейзаж, изображающий город Фолиньо (рис. 423).

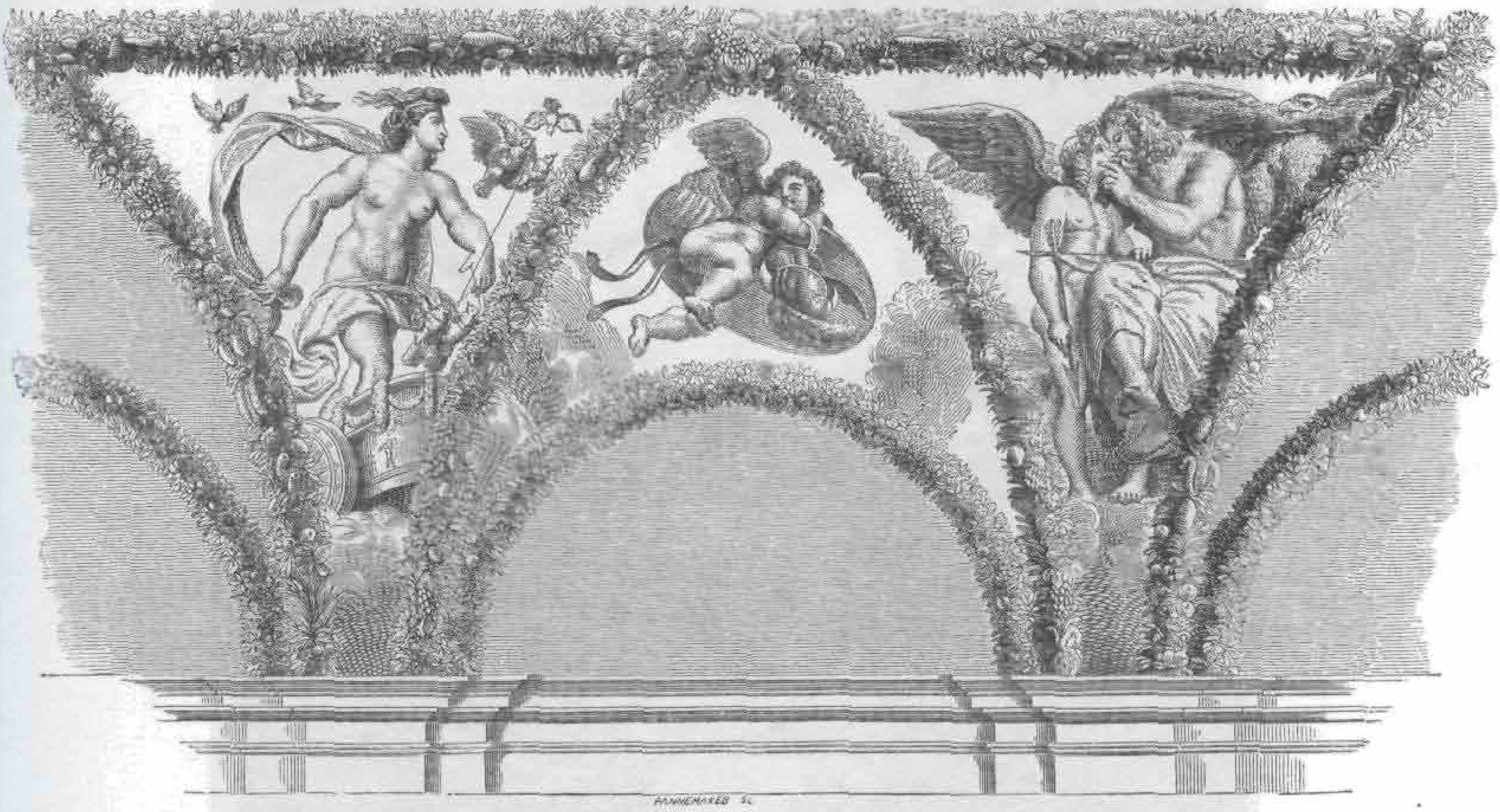


Рис. 436. **Рафаэль Санти.** Фрески на вилле Фарнезина

В мадридском музее хранится так называемая «Мадонна с рыбой», относящаяся к римскому периоду деятельности Рафаэля и написанная для часовни в Неаполе. Оригинальна композиция этой картины: на престоле сидит Богоматерь с Младенцем, возле нее стоит Иероним, читающий книгу. Архангел Рафаил подводит к Мадонне юношу Товия, у которого на правой руке висит пойманная рыба.

«Мадонна в кресле» — одна из величайших работ Рафаэля. Эскизом для нее послужил этюд, который Рафаэль набросал на вышибленном дне бочки. Дело было так. На крыльце Ватикана художник увидел молодую римлянку, кормившую ребенка. Группа так поразила его, что он, вернувшись в Ватикан, тут же написал с крестьянки Мадонну. Выразительность этой картины не поддается описанию, все в ней сведено в истинную гармонию; возможно, единственным недостатком композиции можно назвать слишком крупную фигуру младенца по отношению к матери. Он кажется четырех-, а то и пятилетним мальчиком, тогда как пухлые ручки и ножки говорят о самом нежном возрасте (рис. 424).

Восшествие на престол Папы Льва X стало своеобразным рубежом в истории итальянского искусства. Юлий II был искренним покровителем искусств, сильным властителем, который не желал, чтобы его изображали на портретах иначе, как с мечом в руках. Лев X представлял собой превосходно образованного аристократа, ценителя миниа-

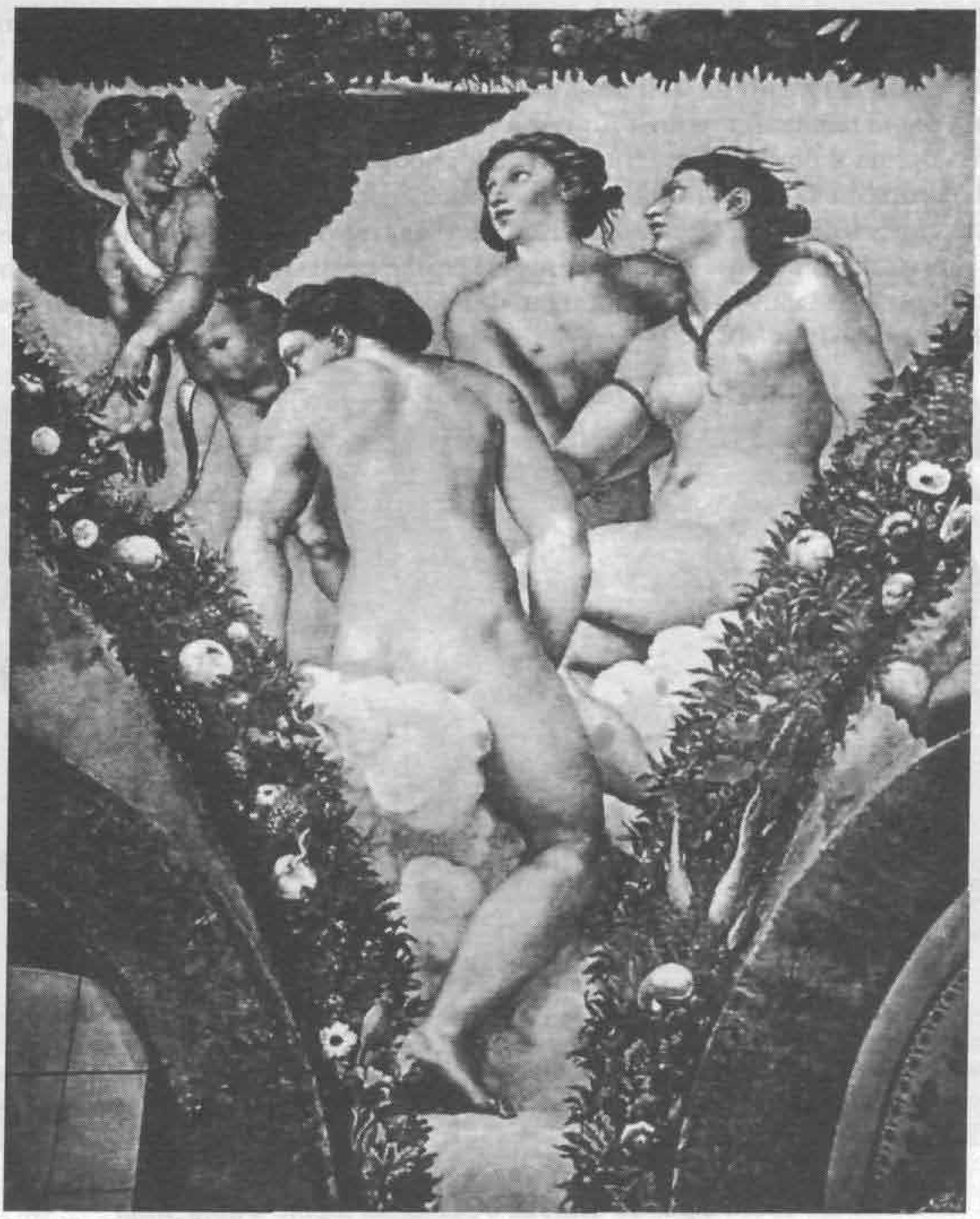


Рис. 437. **Рафаэль Санти.** Амур и Грации. *Вилла Фарнезина*

тюр, любителя внешнего блеска. «Раз Господь Бог определил нам быть Папой,— говаривал он,— то этим случаем надо воспользоваться!»

Лев X любил помпезность. 11 марта 1513 г. конклав счел его, только что прооперированного тридцатисемилетнего кардинала, которого принесли из Флоренции в Рим на носилках, наиболее достойным занять престол св. Петра. На устройство торжественного въезда нового Папы было отпущено сто тысяч дукатов. Белого коня Папы Льва X, на котором он некогда сражался под Равенной, вел под уздцы герцог Урбинский. Вельможи бросали в толпу пригоршни золотых монет. Христианская процессия проходила с языческими атрибутами: вдоль триумфального пути всюду стояли фигуры Марса, Минервы, Бахуса и Венеры.

Вся Европа заговорила о блестящем начале правления Льва X, от которого ждали продолжения политики его предшественника. Но в Ватикане шли пиры, сопровождаемые звуками скрипки и пением. Блюда напоминали классическую эпоху императорского Рима, только вместо соловьиных язычков в моду вошли язычки попугаев. Маскарады, театральные представления, охота с соколами и собаками, постоянные процессии и кавалькады, свободные отношения между полами, наконец, публичное

торжество по случаю рождения незаконного сына Папы — таким запомнилось современникам блестящее и шумное правление Льва X.

Юлий II был знатоком красоты, умевшим находить художников и заставлять их работать. Его преемник скорее умел разгонять и портить художников, чем угадывать их истинное назначение. Он не нашел для Леонардо да Винчи более подходящего занятия, чем назначить его начальником монетного двора, а затем отпустить во Францию. Работы Микеланджело сошли на нет, а Рафаэль вступил на совершенно новый и несвойственный ему путь.



Рис. 438. **Рафаэль Санти.** Преображение



Рис. 439. **Рафаэль Санти.** Гений с атрибутами Меркурия. *Вилла Фарнезина*

Браманте, умирая, оставил Рафаэля главным смотрителем за работами по возведению собора св. Петра. Папа утвердил завещание Браманте, и Рафаэль, выбрав себе в помощники опытных, старых зодчих, принялся за архитектуру. По некоторым данным, кроме собора св. Петра, по его проектам был возведен целый ряд зданий, но до нашего времени из них не сохранилось ни одно.

Привыкнув относиться ко всему добросовестно, художник всецело отдался новому делу, и живопись отошла на второй план. Правда, у него оставалось время на портреты самого Папы, нескольких кардиналов, актеров, библиотекарей и других завсегдатаев Ватикана. Женских портретов Рафаэль писал мало.

В жизни этого художника заметную роль сыграли три женщины. Сведений о них сохранилось немного. Первая из них была представительницей высшей аристократии Рима; ей посвящены сонеты, дошедшие до нас в подлинниках. Вот перевод одного из них.

В сиянии лучей твой образ милый —
Всегда хранит его моя душа.
Начну писать и вижу — нет той силы,
Той прелести… О, как ты хороша!

И кисть моя смела, и краски живы,
Но как мертвы они перед тобой!
Как этих нежных лилий, роз отливы
Изобразить с такою красотой?..

В 1514 году друзья хлопотали о женитьбе Рафаэля. Сохранилось письмо художника к его дяде Симону, где он сообщает о своих намерениях по отношению к родственнице кардинала Биббиена.

Однако брак не состоялся: невеста умерла. Некоторые говорят, что брак не состоялся потому, что родные откладывали свадьбу из-за серьезной болезни девушки; другие утверждают, что Мария Биббиена была больна именно потому, что Рафаэль все откладывал свадьбу, серьезно полюбив другую.

Третья женщина, Форнарина, имевшая огромное значение в жизни художника, окружена ореолом легендарной таинственности. Это была простая девушка, дочь рим-



Рис. 440. **Рафаэль Санти.** Эскиз для «Пожара в Борго»



Рис. 441. **Андреа дель Сарто.** Милосердие

ского хлебопека, известная в своей округе под именем «красавицы булочницы». Красота ее давно сводила с ума художников, которые толпами шатались перед низенькой оградой домика на берегу Тибра, где она сидела по вечерам. У булочницы были знатные женихи не только из светской, но и из духовной аристократии.

Однажды она встретила Рафаэля, и это мимолетное свидание решило их судьбу: Рафаэль заперся в своей студии, забросил работы и, не пуская к себе никого, по памяти старался воскресить неземной облик девушки. И Папа, и весь его двор, и друзья Рафаэля были серьезно обеспокоены страстью мастера. Но, однажды отперев дверь, он увидел на пороге живое воплощение своего идеала. Форнарина бросила отцовский дом и ушла к Рафаэлю; с этих пор он не расставался с ней до самой смерти. Влияние возлюбленной, овладевшей всем его существом, было неописуемо: даже Сикстинская Мадон-



Рис. 442. **Андреа дель Сарто.** Рождество Богородицы.
Фрагмент фрески в притворе флорентийской церкви св. Аннунциаты

на с своим неуловимым выражением лица написана с нее. Легенда гласит, что в день смерти художника Форнарина без следа исчезла из его дома; это дало повод думать, что она была не женщиной, а музой, ниспосланной художнику свыше.

В действительности дело обстояло гораздо проще: когда умиравший от воспаления легких художник узнал от доктора, что смерть его близка и неминуема, он составил формальное завещание, передав часть своего состояния подруге. Желая оградить Форнарину от ложного положения после своей смерти, он поручил заранее подготовить для нее отдаленную виллу, куда она удалилась.



Рис. 443. **Андреа дель Сарто.** Мадонна дель Сакко.
Фрагмент фрески в церкви св. Аннунциаты

Кроме фресок в станцах Элиодора Рафаэль в это же время выполнял частные заказы, в том числе — для Огостино Киджи, сиенского банкира, большого знатока и лю- бителя искусств. Это был первый богач Италии, дававший в долг коронованным особам Европы огромные суммы. Друг Папы, он задумал выстроить в окрестностях Рима роскошную виллу, которая по живописи стала бы новым чудом света.

В числе художников был приглашен и Рафаэль. Первым заказом, который он выполнил для виллы, был его знаменитый «Триумф Галатеи» — одна из самых грациозных композиций художника, послужившая прототипом всевозможным Галатеям в последующие века. Галатея изображена полуобнаженной, в красном плаще, развевающемся на ветру; в самой ее позе что-то напоминает Венеру Милосскую. Она правит дельфинами, запряженными в морскую колесницу, вокруг нее резвятся амуры, нереиды и тритоны (рис. 426).

Еще большее значение имеют картины «Сивиллы» (рис. 427) и «Пророки», написанные для Санта-Мария дель Паче, хотя «Пророки» исполнены только по картонам Рафаэля.



Рис. 444. **Андреа дель Сарто.** Архангел Гавриил. *Фрагмент картины «Благовещение»*

К эпохе Льва Х относится и производство т. н. «Arrazzi» — гобеленов, которые ткали художники-ткачи из Арраса во Фландрии. Еще при Папе Николае V в Ватикане была основана ткацкая мастерская, для которой выписывали лучших фламандских мастеров. Лев Х, который перенес торжественные службы в Сикстинскую капеллу, решил завесить ее гобеленами, картоны для которых заказал Рафаэлю. Сюжеты картонов составили эпизоды из Деяний апостолов: обращение Савла, избиение Стефана, Павел в темнице, смерть Анании и др. Картоны затем отсылали в Брюссель к знаменитому мастеру ван Эльсту. Гобелены ткали три года, и стоимость работ составила пятнадцать тысяч золотых дукатов.

Впоследствии, когда Лев Х умер, гобелены разрезали и продали за долги в разные города Европы. Оригинальные рафаэлевские картоны в ходе работ также были разрезаны на куски, продырявлены иглами и остались трафаретами на фабрике. При Карле I их приобрели для Лондонского музея и опять заказали по ним гобелены. При Кромвеле отдельные куски были склеены и отреставрированы (рис. 428, 429).

В создании картонов участвовала группа учеников Рафаэля; по композиции их относят к величайшим образцам живописи Ренессанса. Здесь идеальное и реальное уравновешены и слились в одно гармоническое целое.

В 1515 г. Рафаэль получил новую должность — старшего смотрителя раскопок в окрестностях Рима. Под развалинами старых вилл нередко находили прекрасные памятники античного искусства, и Папа хотел сохранить их от разрушения.

В Болонье, в церкви Сан-Джиованни есть придел св. Цецилии. Рафаэль получил заказ написать образ этой святой. Как гласит исторический анекдот, известный художник Франческо Франчиа, наблюдавший за работами в капелле Цецилии, умер от зависти, когда получил картину Рафаэля. Как и почти на всех иконах того времени, композиция состоит из двух частей: вверху изображены шесть поющих ангелов, а внизу св. Цецилия

с органом в руках поднимает вдохновенную голову к небу; справа от нее стоит Мария Магдалина, за ней — св. Августин. На переднем плане — апостол Павел с мечом в руках, а рядом с ним видна голова Иоанна Богослова (рис. 430).

Для Болоньи Рафаэлем была написана картина «Видение Иезекииля», в которой сказывается значительное влияние Микеланджело. Иегова изображен несущимся среди облаков, окруженный ангелами и апокалиптическими животными. Считается, что для этой картины самим Рафаэлем исполнен только картон, а живопись принадлежит кисти Джулио Романо.

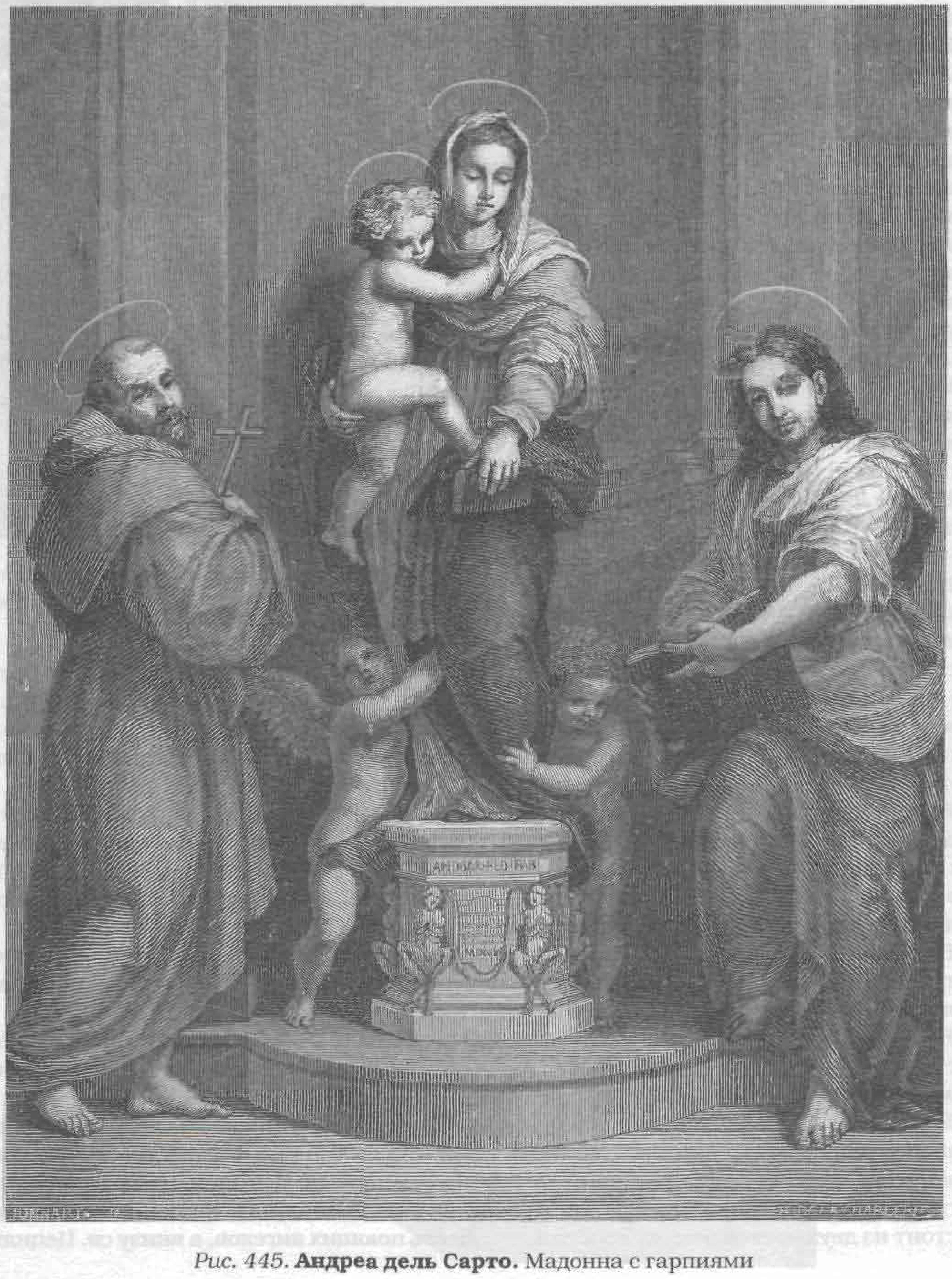


Рис. 445. **Андреа дель Сарто.** Мадонна с гарпиями



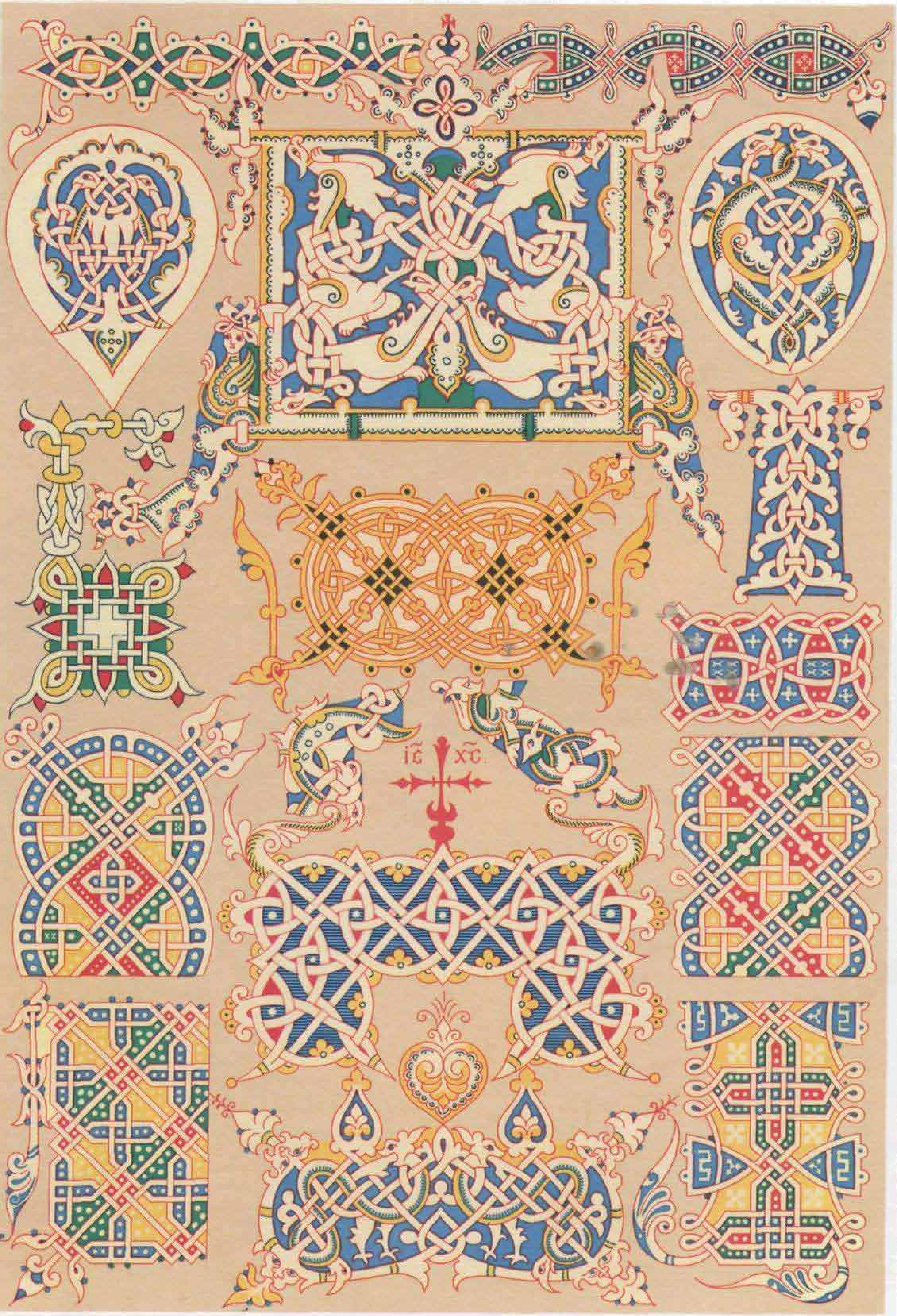
37. **Французский Ренессанс**
Цветная эмаль по металлу и фаянсу



38. **Софийский собор в Киеве.** Иоанн Златоуст
Фрагмент мозаичной композиции «Отцы Церкви». XI в.



39. ***Андрей Рублев***
Троица
1420-е гг.



40. **Русское искусство**
Образцы орнаментации рукописей. *XIV—XV вв.*

Рафаэлю случалось отправлять свои картины в самые отдаленные уголки Италии. Из Палермо ему однажды заказали икону «Несение креста». Корабль, на котором была отправлена работа художника — икона, разбился; единственное, что уцелело — ящик с иконой, выброшенный на берег у Генуи.



Рис. 446. **Андреа дель Сарто.** Этюд красным карандашом к картине «Положение во гроб»

«Сикстинская Мадонна» была исполнена для небольшого монастыря св. Сикста в Пиаченце. Черное братство хотело получить икону Богоматери со св. Сикстом и св. Варварой по бокам. И Рафаэль создал икону, оказавшуюся каким-то откровением свыше. Написана она была сразу, без подготовительных эскизов, такой, какой она явилась художнику во сне.

Эта картина признается высшим достижением живописи Ренессанса, подобно тому, как Венера Милосская является апогеем античной скульптуры. Кроткое спокойствие и величавость Богоматери, красота св. Варвары, благоговейно-добродушное восхищение св. Сикста, какой-то таинственный пламень во взоре Младенца, прелесть двух ангелов у подножия картины — все это сливается в гармонию, подобную которой трудно найти даже у самого Рафаэля (рис. 434).

Раскопки в окрестностях Рима между тем велись весьма энергично, и вскоре были открыты термы Тита. Орнаменты терм прекрасно сохранились. Это открытие совпало с новым заказом Папы — росписью Ватиканских лож, и Рафаэль исполнил его в строго античной манере (рис. 431—433).

«Ложами» называли открытые галереи, выходившие на небольшой дворик Ватикана, откуда открывался прекрасный вид на весь Рим и дворик св. Дамаза. Ложи располагались в три яруса, самый роскошный из которых — средний, примыкающий к станцам. Внизу была проходная галерея, а наверху обитали сановники Ватикана — ближайшие приближенные к Папе.



Рис. 447. **Джулио Романо.** Низвержение гигантов. *Фрагмент*

Эти галереи принято называть «ложами Рафаэля», хотя художник был только организатором работ. Над росписью работало восемь его лучших учеников во главе с талантливым Джулио Романо. Размер фресок в ложах был невелик, поэтому Рафаэль избегал сложных групп и отдавал предпочтение пейзажу, который гармонически переходил от фигуры к орнаменту.

Не придавая особого значения библейским композициям лож, Рафаэль тем не менее создал столь удивительную коллекцию библейских сюжетов, что вся серия получила название «Библия Рафаэля». Простота этих фресок соответствует простоте и наивности библейской истории, которую они иллюстрируют. Орнаменты тоже являются настоящим чудом искусства — здесь воздушность, грация, фантазия, музыкальность общего настроения достигают в них своего апогея. Маленькие воздушные храмики в римском стиле, античные вазы, маски, статуи, звери, птицы, рыбы и плоды — все это гармонично связано и написано легко и свободно.

Возле верхней галереи находилась ванная комната кардинала Биббиены. Для нее Рафаэль подобрал фреску на тему мифа об Афродите и Эросе.

Когда банкир Киджи заказал Рафаэлю для плафона своей галереи роспись по мотивам истории Амура и Психеи, художник написал десять изображений, заключенных

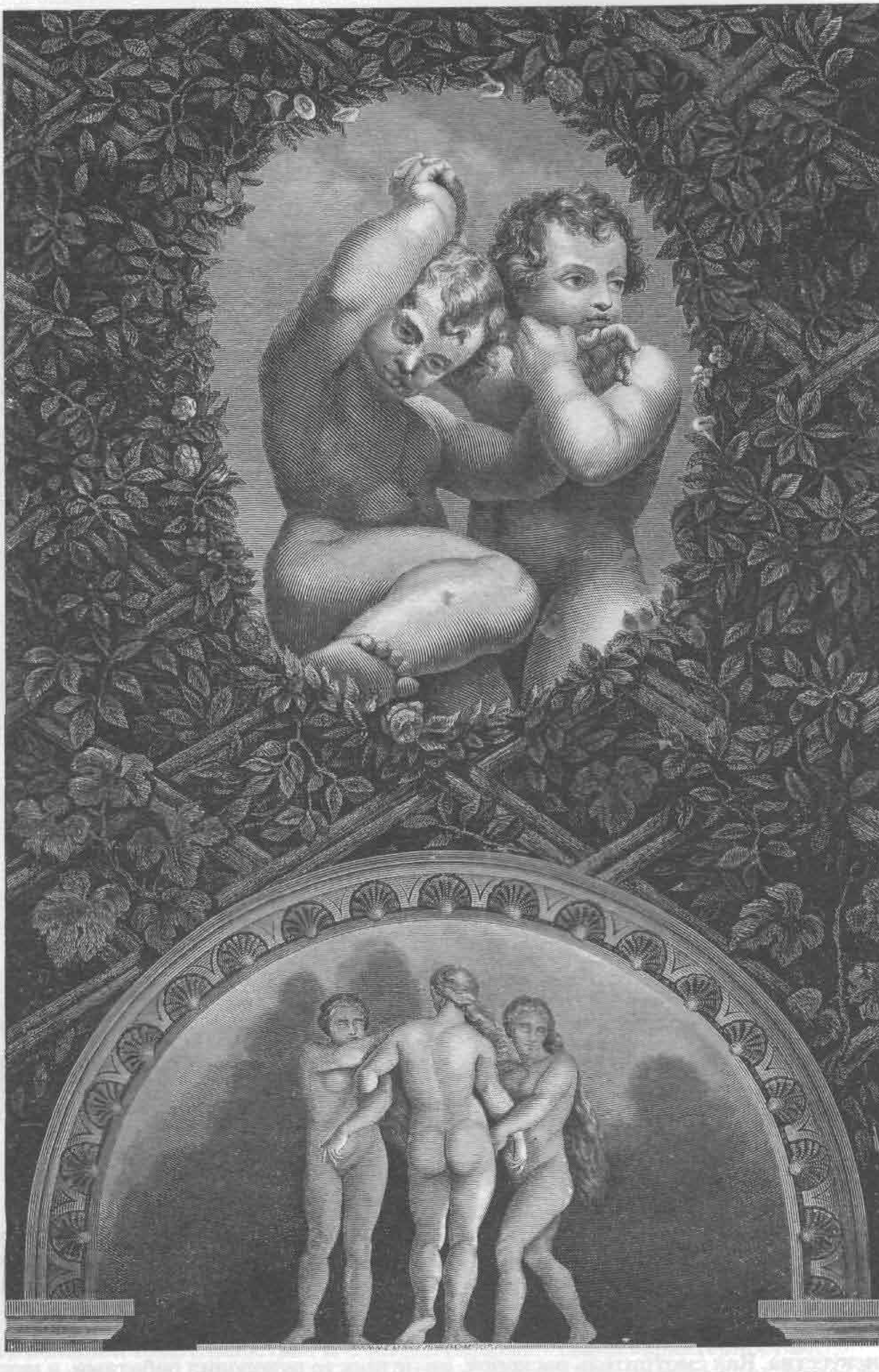


Рис. 448. **Антонио Корреджо.** Фрески в здании монастыря св. Павла в Парме



Рис. 449. **Гауденцио Феррари.** Мадонна с Младенцем

в рамки, состоящие из цветов и плодов, которые были скомпонованы и написаны его учеником, Удине. Олимп и типы олимпийцев находились тогда в сфере творческих интересов Рафаэля, поэтому история Психеи вышла у него лучше, чем фрески залов Ватикана (рис. 435—437, 439).

Весь заключительный период деятельности Рафаэля проходил под влиянием античного искусства. Как смотритель раскопок, он не просто руководил работами, а искренне увлекся искусством прошлого. Папа и весь Рим были поражены его антикварными открытиями.

Слава Рафаэля распространилась далеко за пределы Италии; он стал получать заказы из Франции, но постоянно запаздывал с их выполнением, как, например, слу-

чилось со «Святым семейством Франциска I». Однако это положительно сказалось на проработке картины, написанной с поразительной законченностью рисунка и композиции. Работу над ней завершал уже Джулио Романо.

Трудно определить, кто заканчивал прелестного «Иоанна Крестителя», изображенного мальчиком, сидящим на камне у ручья. Во всяком случае, воспаленные, страстные глаза отрока–юноши, юного проповедника, указывающего на крест, сделанный из тростника,— одно из превосходнейших созданий школы Рафаэля.



Рис. 450. **Бернардо Луини.** Возвращение молодого Товия

К тому же периоду относятся портреты Иоанны Аррагонской, графа Кастильоне, неизвестного кардинала. Лучшим произведением в этом жанре является портрет Льва X с кардиналами Джулио Медичи и Людовиком Росси. Папа изображен сидящим в кресле перед столом, с лупой в руках, при помощи которой он изучает лежащие на столе миниатюры. С левой стороны Медичи, с правой — Росси. Центральная фигура Папы отделана с большой тщательностью, и его лицо поражает своей характерностью.

Знаменитая «Победа Константина над Максентием» была написана не самим художником, а Джулио Романо по его картонам. Но фреска создавалась под непосредственным наблюдением Рафаэля и является одним из истинных украшений Ватикана. В центре картины изображен Константин, топчущий врагов копытами своего коня; его охраняют парящие над ним вооруженные ангелы. Выполнена картина Джулио Романо (рис. 453).



Рис. 451. **Даниэль да Вольтерра.** Снятие со креста

В течение последних трех лет жизни Рафаэль создавал знаменитое «Преображение», сделав целую массу эскизов для этой работы, стоящей почти на одном уровне с «Сикстинской Мадонной» (рис. 438).

Композиционно картина достаточно сложна. В ней нужно было изобразить два разделенных во времени события — Преображение на Фаворе и исцеление бесноватого,



Рис. 452. **Джулио Романо.** Мадонна с кошкой



Рис. 454. **Себастьяно дель Пьомбо.** Святое семейство. *Копия*



Рис. 455. **Тициан.** Любовь земная и небесная

совершившееся после спуска с горы. Верхняя часть — собственно Преображение — написана в легких воздушных тонах; нижняя, представляющая исцеление, наоборот, написана энергично и сильно, с выразительным реализмом. Каждый из апостолов несет на себе отпечаток индивидуальности. В нижней части картины их девять, остальные три — на горе с Иисусом. Фигура Христа поражает своей воздушностью и полна того *перевоплощения, о котором говорится в Евангелии. Весь верх, несомненно, написан* Рафаэлем, и только в нижней части заметно участие Романо.

Вероятно, причиной ранней смерти Рафаэля стало его увлечение раскопками. 28 марта 1520 года он слег в постель, а 6 апреля его уже не стало. В завещании он распределил свое значительное состояние между учениками, приятелями и слугами. В момент его смерти произошло явление, поразившее весь Рим: стены Ватикана треснули, и Папа вынужден был бежать из своего дворца. Рафаэля похоронили в Пантеоне.

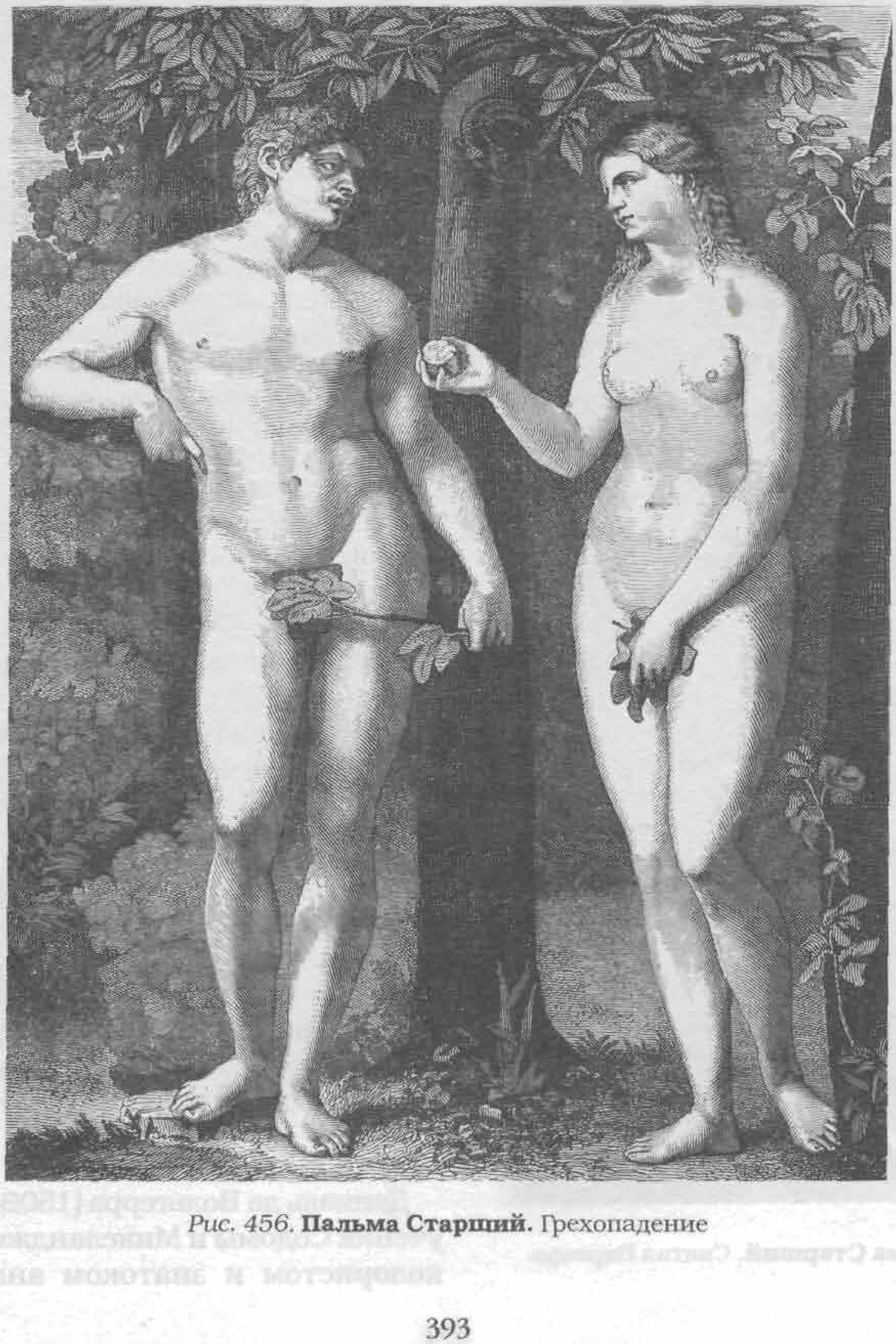


Рис. 456. **Пальма Старший.** Грехопадение

* * *

Среди современников и учеников Рафаэля выделяется Андреа дель Сарто (1486—1530). Его произведения отличаются задушевным, скорее жанровым, чем религиозным настроением и интересны оригинальным колоритом. Мягкость его карандашных работ (рис. 446) соответствует мягкости и прозрачности его картин маслом.



Рис. 457. **Пальма Старший.** Святая Варвара

Сын простого портного, Андреа никогда не гнался за большим вознаграждением и иногда писал для монастырей за мешок ячменя. Он умер таким же бедняком, как и родился. Из произведений дель Сарто известны флорентийские фрески в Кампании делла Скальцо, в монастыре Сальви и в церкви св. Аннунциаты. В 1518 г. он был приглашен во Францию, где написал несколько картин для дворца. Ко времени его пребывания в Париже относится известное произведение «Милосердие», символическое изображение матери с тремя детьми (рис. 441).

В издании приводится также его «Рождество Богородицы» в обстановке итальянского Ренессанса (рис. 442); превосходная фреска, так называемая «Мадонна дель Сакко», где Иосиф изображен читающим книгу и облокотившимся на мешок (рис. 443); «Благовещение», с идеально прекрасной фигурой ангела (рис. 444); едва ли не самая знаменитая из его картин, т. н. «Мадонна с гарпиями» (рис. 445).

* * *

Гауденцио Феррари, работавший вместе с Рафаэлем в Ватикане, был учеником Перуджино (1484—1550). Картина «Мадонна с Младенцем» дает понятие о манере его письма (рис. 449).

* * *

Бернардо Луини (1477—1533) — последователь Леонардо да Винчи. В его произведениях чувствуется серьезное изучение античных памятников, причем складки одежды на фигурах нередко располагаются как на скульптурном горельефе (рис. 450).

* * *

Даниэль да Вольтерра (1509—1566), ученик Содомы и Микеланджело, был колористом и знатоком анатомии.

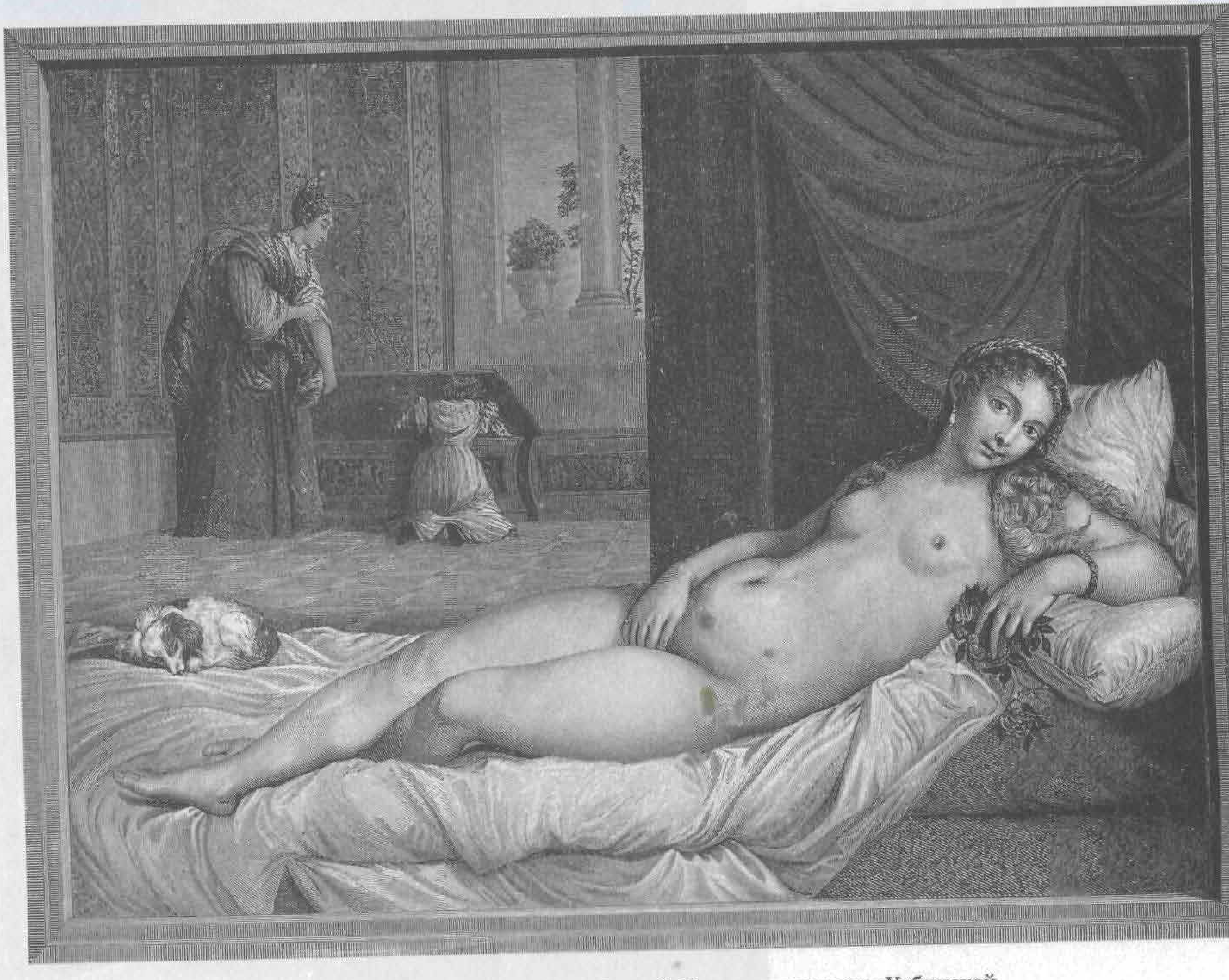


Рис. 458. **Тициан.** Венера с собачкой. Портрет герцогини Урбинской



Рис. 459. **Тициан.** Мадонна с белым кроликом

Его «Снятие с креста» (рис. 451) Пуссен ставил в один ряд с «Преображением» Рафаэля. Им был расписан Фарнезский дворец и дворец в Савиньи.

* * *

Джулио Романо (Джулио Пиппи; 1492 или 1499 — 1546) был ближайшим помощником Рафаэля. Усвоив манеру великого учителя, он нередко оканчивал его картины: например, им расписан Константиновский зал в Ватикане под непосредственным наблюдением учителя. В картине «Мадонна с кошкой» (рис. 452) чувствуется непосредственное влияние Рафаэля. Его другую картину «Низвержение гигантов» (рис. 447) сравнивали с работами Микеланджело. Действительно, подражание великому образцу чувствуется и в композиции, и в деталях изображения.

* * *

Антонио Аллегри (1489—1534), больше известный под именем Корреджо, значительно превосходит своих современников благодаря оригинальности таланта. Все произведения Корреджо проникнуты жизнерадостностью и торжественностью. Горизонт он писал ниже рамок картины и делал фигуры укороченными. Отличительной особенностью манеры Корреджо является необыкновенная виртуозность в передаче светотени (рис. 448). Нередко она искупает анатомические погрешности и излишнюю экзальтацию в движениях.

Одним из лучших произведений Корреджо считается «Святая ночь». Богоматерь и Младенец озарены таинственным светом, гармонично разливающимся по всем фигурам. Девушка, молодой человек, старый пастух, Иосиф на заднем плане и ангелы, парящие в воздухе, слабо озарены тем же светом. Не менее известно его «Вознесение Богоматери» в Пармском соборе. Весь купол храма расписан этим художником, и некоторые фигуры ангелов и святых написаны с замечательной смелостью, изяществом и вкусом.



Рис. 460. **Паоло Веронезе.** Христос и Мария Магдалина. *Фрагмент*



Рис. 461. **Якопо Тинторетто.** Чудо святого Марка

V. ВЕНЕЦИЯ. ТИЦИАН

Венецианская республика в эпоху своего расцвета дала целый ряд художников, заслуга которых состояла в великолепной проработке колорита.

Венеция с ее каналами, широким разливом лагун, розовыми утренними туманами, сквозь которые лучи солнца зажигают ярким пурпуром башни и стены дворцов на опаловом фоне дымки, морских испарений, дает бесконечную игру дрожащего, волнующегося света (рис. 345—348). Голландцы называли Венецию «южным Амстердамом», а венецианцы Амстердам «северной Венецией». Действительно, оба города, выстроенные на сваях, имеют много общего, и эта общность сказалась во взаимном влиянии в искусстве.

До сих пор Венеция кажется огромной театральной декорацией, искусно созданной для вечного празднования, процессий и иллюминации. Могучая республика действительно любила блеск и пышность обстановки: венецианские карнавальные маскарады издавна славились по всей Европе, и сюда съезжались пожить веселой жизнью, как позднее стали отправляться в Па-



Рис. 462. **Паоло Веронезе.** *Прощание Христа с Матерью*

риж. В таких условиях школа венецианской живописи развивалась в помпезном направлении. Психология отходила на задний план, внешняя форма считалась единственным достоинством живописных произведений. Грубые и тяжелые мотивы композиции венецианцами не ценились. Они требовали от картин жизнерадостности, а не поводов к тяжелым раздумьям.

После того как художник Антонелло да Мессино привез в Венецию из Нидерландов способ писать картины масляными красками, в столице морей стала развиваться своя художественная школа. Поначалу она находилась под влиянием голландской традиции живописи (XV в.), а затем приобрела уже совершенно самостоятельный характер.



Рис. 463. **Джованни да Болонья.** Фонтан Нептуна в Болонье

Первым самобытным венецианским художником принято считать Джованни Беллини (ок. 1430—1516). *Большинство его работ находится* в Венеции и отличается благородством изображаемых типов и красотой компоновки.

Прямым его последователем был его ученик Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, прозванный *Джорджоне (1476 или 1477 — 1510).* Его портреты хранятся в галереях Венеции. Фрески, написанные им в Венеции, не сохранились, но до нас дошло несколько картин, написанных им по заказу Венеции. Наиболее значимая из них — «Укрощение демонов бури». По преданию, в 1440 году демоны моря хотели потопить Венецию и подняли бурю. Навстречу им поднялись святые Марк, Николай и Георгий, утопившие дьяволов.

Пальма Старший (ок. 1480 — 1528) превосходно изображал обнаженные тела. Доказательством этого служит картина «Грехопадение» (рис. 456). Лучшим его произведением считается «Святая Варвара» в венецианской церкви Мария Формоза (рис. 457).

Фра Себастьяно дель Пьомбо (ок. 1485— 1547), превосходный портретист и не менее блестящий живописец евангельских и библейских сюжетов. Его запрестольный образ св. Джованни Хризостомо известен под названием «Беседы святых». Св. Хризостомо сидит с книгой перед аналоем, перед ним стоит с крестом молодой Иоанн Креститель; позади видны двое других святых, а слева, на первом плане,— три женщины, из которых одна Мария Магдалина, выделяющаяся поразительной красотой. Другая гравированная копия с картины дель Пьомбо (рис. 454) *дает ясное представление* о присущей этому художнику чистоте линий и форм. К сожалению, оригинал этой картины Пиомбо утрачен.

Из последователей Джорджоне также был из*вестен Лоренцо Лотто (ок. 1480 —1556).*

Во главе венецианской школы стоял один из крупнейших итальянских художников Вечеллио, более известный как Тициан (ок. 1476/1477 или 1489/1490 — 1576). По колориту Тициан при*знан единственным мастером в своем роде*, а по торжественности композиции его можно сравнить только с Рубенсом. Прожив долгую жизнь,



Рис. 464. **Джованни да Болонья.** Меркурий

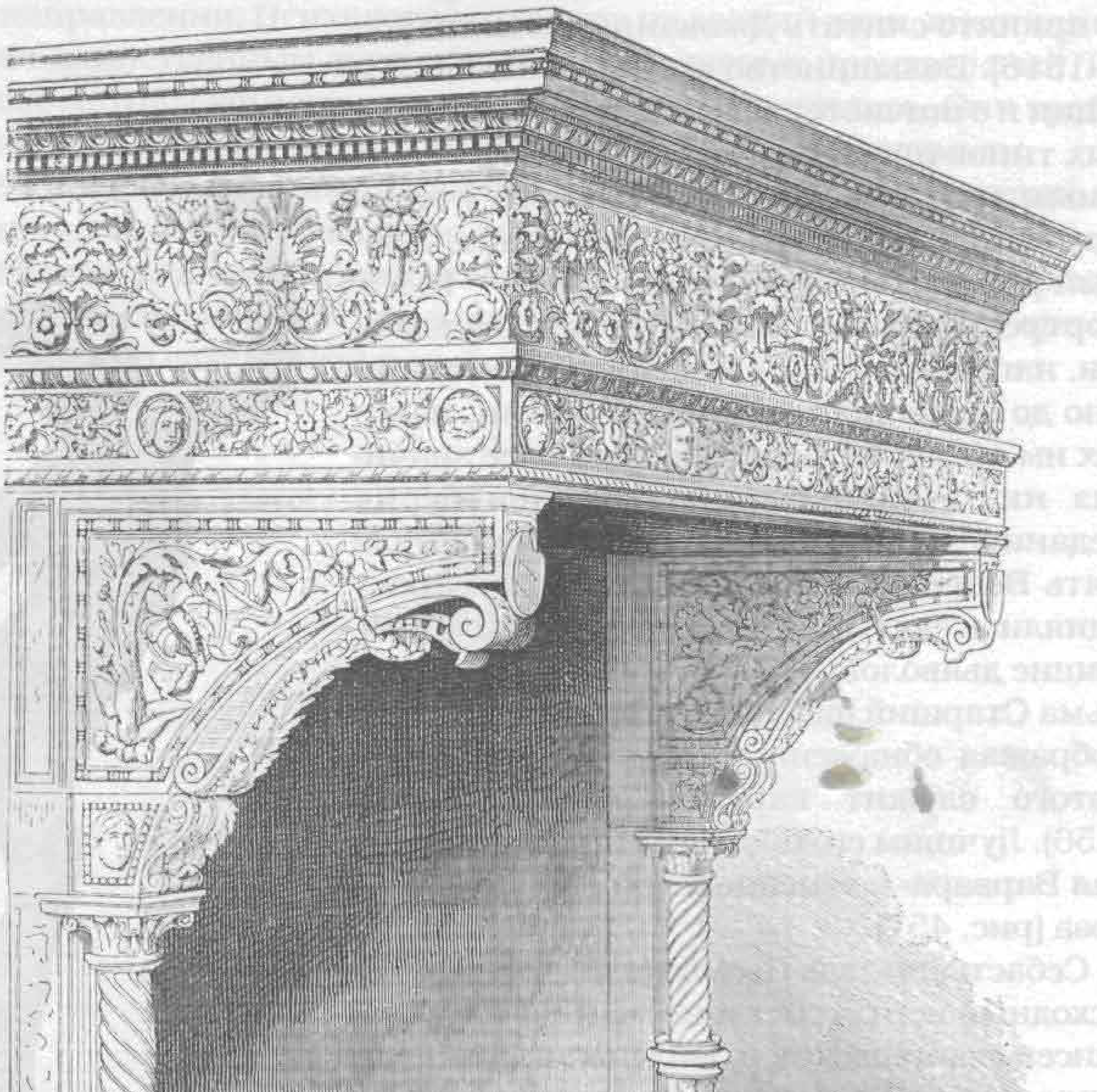


Рис. 465. Мраморный камин во дворце Дожей в Венеции

Тициан создал бесчисленное множество произведений, самых разнообразных по сюжету и трактовке. По происхождению он был дворянином и сыном богача. Почувствовав влечение к живописи, он поступил в мастерскую Беллини, а затем увлекся талантом своего товарища Джорджоне. Слава его начинается с 1508 г., когда он написал на двери старого шкафа так называемое «Кристо делла Монета» — картину, известную ныне под названием «Денарий кесаря».

Поражает выразительный контраст между двумя фигурами — Христа и фарисея. После этой картины Тициана признали первым художником венецианской республики. Картина «Взятие на небо Божьей Матери» упрочила его репутацию. Композиция изображения традиционна: апостолы стоят внизу у пустой гробницы и смотрят на Богоматерь, окруженную ангелами и поднимающуюся на небо.

В воссоздании образов апостолов и Богоматери художник отступил от обыкновения: апостолы показаны сильными, страстными людьми, одушевленными единым порывом. Богоматерь не кротка и смиренна, но сияет гордой радостью. Не менее нова и художественная интерпретация событий. Нижние темные широкие массы постепенно переходят в золотистые, светлые тона вверху и создают замечательное сочетание красок, гармонирующее с могучей фигурой Бога-отца, радостным ликованием ангелов и бурными движениями апостолов.

Слава Тициана распространилась далеко за пределы Венеции. Его звали в Рим и Париж, Карл V заказывал ему свои портреты, заявив, что никто, кроме Тициана, не должен писать их. С 1545 г. Тициан по приглашению Папы прибыл в Рим, долго жил там и умер от моровой язвы.



Рис. 466. Дверной молоток. Венецианская работа

Тициан считается великим мастером изображения женского тела (рис. 458). В музеях хранится много Данай и Венер, принадлежащих его кисти. Иногда он писал в романтико-символическом стиле. Примером может служить «Любовь небесная и земная», изображенная в виде двух женщин у колодца-саркофага (рис. 455). В этом же стиле написана картина «Три возраста», изображающая пастуха с пастушкой, маленьких крылатых амуров и старика, окруженного костями. В картинах последнего периода деятельности Тициана уже ощущается значительный упадок, хотя колорит и композиция остаются столь же моцными.

* * *

Учеников у Тициана было немного, зато подражателей — множество.

Якопо Робусти, известный под фамилией Тинторетто (1518—1594), ученик Тициана, также принадлежал к блестящим представителям венецианской

живописи. Он недолго занимался в студии Тициана, поскольку считал учителя небрежным в рисунке и предпочел ему Микеланджело. Тинторетто стал автором множества картин, некоторые из которых поражают своей колоссальностью. Например, «Рай» во дворце Дожей занимает двадцать два метра в длину и девять — в высоту.

Образцом его трактовок сюжетов из Священного Писания является «Тайная вечеря» в церкви св. Тровазо. Апостол Иоанн крепко спит, остальные ученики спрашивают у Христа: «Не я ли, Господи!» Апостолам прислуживает паж, женщина и несколько слуг; один из апостолов достает бутылку в соломенной плетенке, другой снимает с блюда крышку, не замечая, что кошка уже добралась до него и ест. Лучшей его картиной признается «Чудо св. Марка» (согласно легенде, святой Марк однажды освободил раба от мучительной смерти; рис. 461).

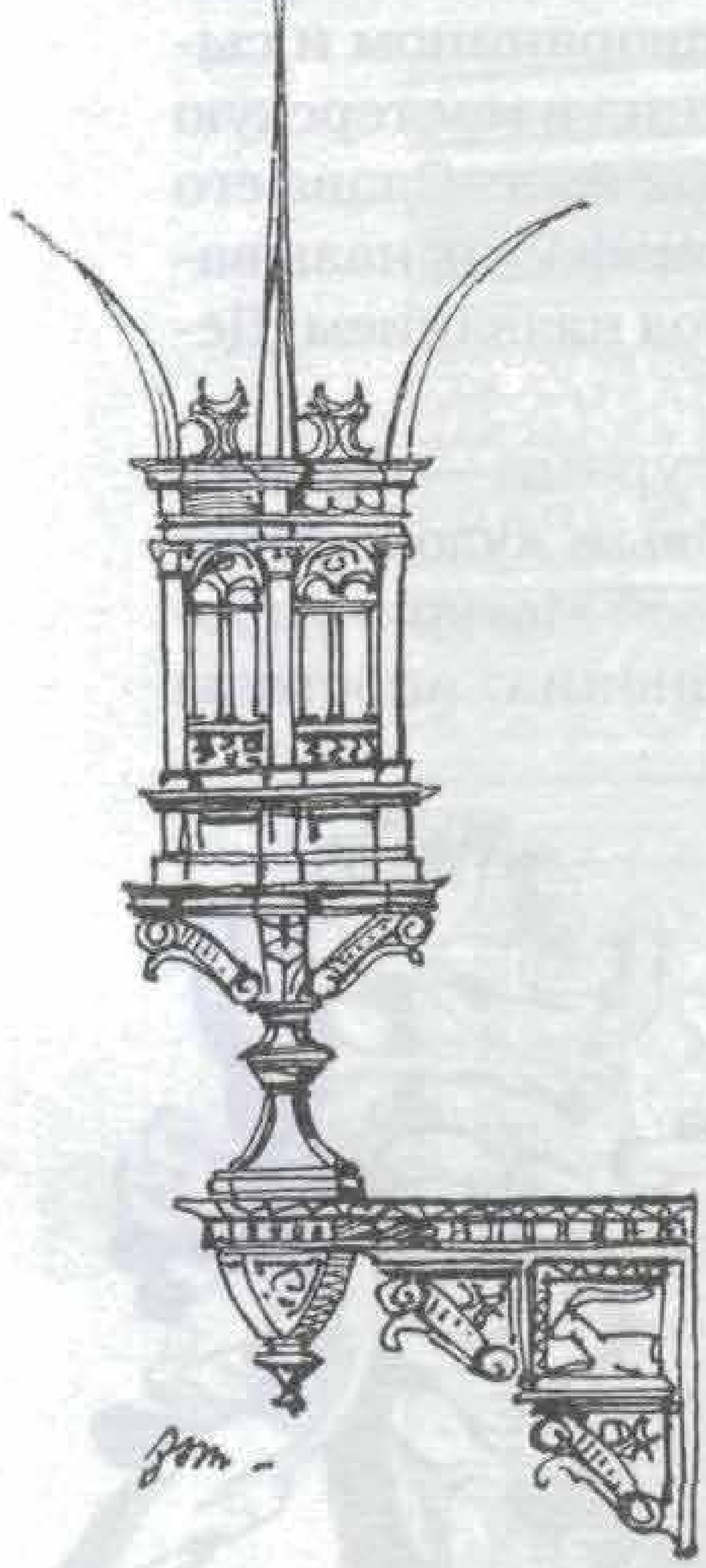


Рис. 467. Фонарь

Паоло Веронезе (1528—1588) по колориту своих картин был почти равен Тициану, которому он подражал (рис. 462). Его любимыми композициями были роскошные венецианские пиршества, которые он интерпретировал в духе сюжетов из Священного Писания. При этом евангельское событие в его изображении отходит на второй план, а на первом бьет ключом веселая, кипучая жизнь бога-

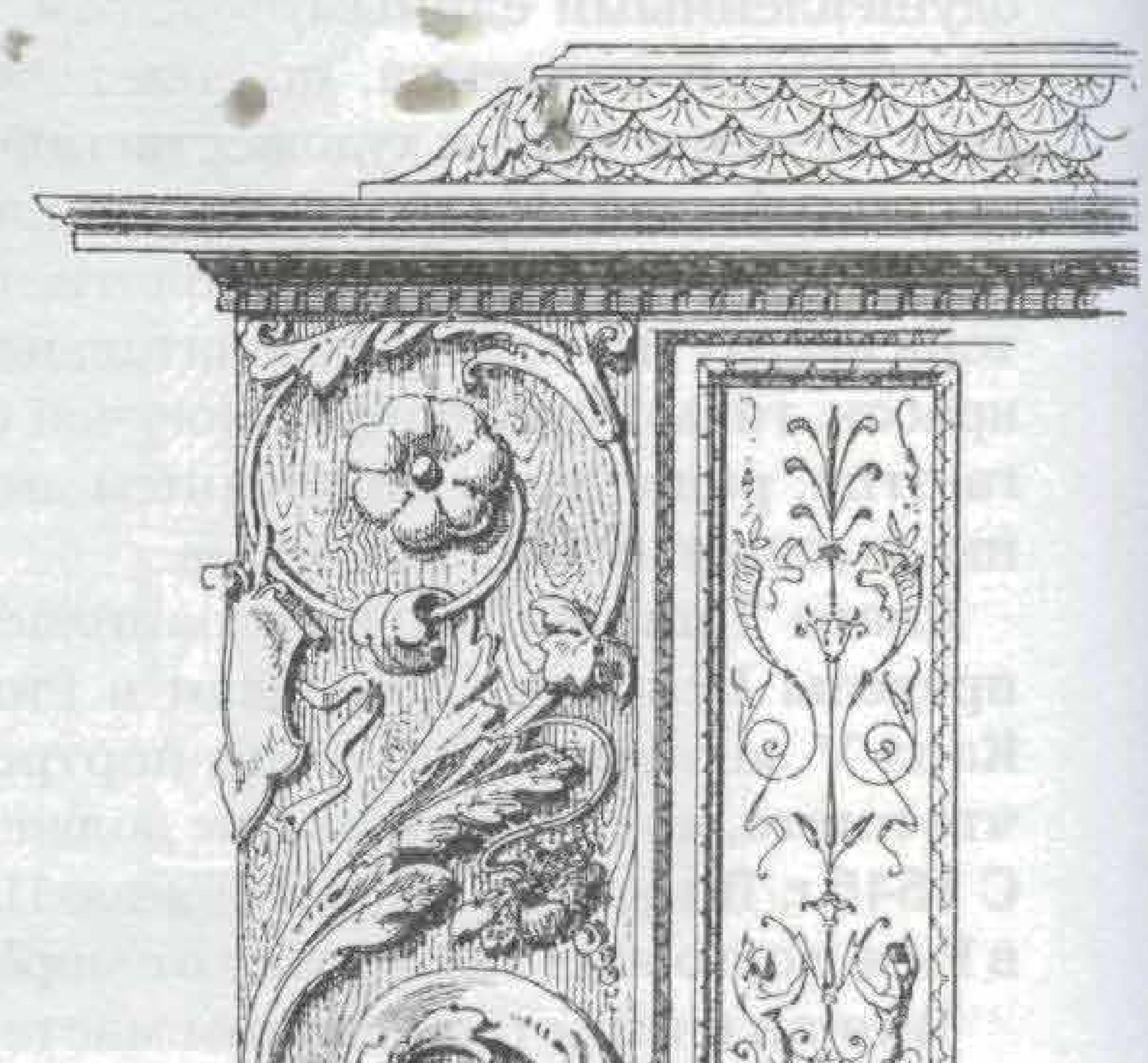


Рис. 468. Резной сундук

той республики в роскошной декорации дворцов с блестящими костюмами и богатейшей утварью (рис. 460). Фигуры Христа и Богоматери хотя и являются центральными фигурами композиции, но нередко привлекают внимание зрителя меньше, чем детали. Примером картин подобного рода *является «Брак в кане Галилейской». Лучшей группой этой картины считается оркестр музыкантов, где старый Тициан играет на контрабасе, а Тинторетто и сам Веронезе — на виолончелях.*

* * *

Характеристика эпохи итальянского Ренессанса была бы неполной без произведений скульптуры, мебели и предметов роскоши.



Рис. 469. **Бенвенуто Челлини.** Солонка Франциска I

Рис. 463. Фонтан Нептуна в Болонье работы Джованни да Болонья (1524—1608) замечателен энергичными очертаниями и удачной композицией отдельных частей. Джованни да Болонья — наиболее выдающийся скульптор конца эпохи Ренессанса. Своим декоративным произведениям он придавал колоссальные размеры и украшал их пластическими изображениями в стиле «гротеск» — масками и фантастическими животными.

Рис. 464. Превосходно задуманная бронзовая статуя Меркурия изображает бога несущимся по ветру, который представлен в виде головы Эола, выдувающего струю воздуха. В этой статуе Джиованни дал новую жизнь античному мифу.

Рис. 465. Пример влияния архитектуры на декоративные украшения помещений: комнаты повторяют мотивы монументальной архитектуры, а в каминах видна последовательная смена архитрава, фриза, венчающего карнизы, разделяющих и соединяющих частей.

Рис. 466. Среди работ из кованого железа примечательны бронзовые дверные кольца и молотки. Особенности стиля эпохи Возрождения заметны и в этих незначительных работах. Фантазия художника придает им образный вид, но так, чтобы линии соответствовали назначению вещи. Дверной молоток возник из простого кольца, которому была придана овальная форма, слегка суженная вверх, чтобы нижняя часть была тяжелее верхней. Боковые изогнутые линии выполнены в виде дельфинов, сирен и драконов, середина украшена львиной головой; во внутреннем поле помещена фигура. Особенным изяществом и богатством отделки отличались молотки в Ферраре, Болонье и Венеции.



Рис. 470. Майоликовый кувшин и блюдо

Таким же образом изготавливали и кронштейны для факелов (рис. 474), которые размещались на наружной части нижнего этажа, и фонари. Из фонарей благородной простотой и в то же время изящной отделкой выделяются кованые угловые фонари во дворце Строцци во Флоренции работы Никколо Гроссо или Капарра (рис. 467).

Рис. 468. Роскошные парадные сундуки, позолоченные, украшенные резьбой и живописью, составляли часть обстановки жилищ знатных и богатых граждан Италии. Скульпторы и живописцы состязались в искусстве отделки этих сундуков. Очень часто ящики изготавливали из душистого дерева для придания вещам приятного запаха.

В средние века гончарное мастерство у западных народов пришло в упадок и сохранилось только на Востоке. Оттуда это ремесло перешло в Испанию, где мавры изготавливали глиняную глазурованную посуду. Ее украшали листьями на беловатом фоне, отливающими металлическим красно-желтым блеском. Центром испано-мавританского производства служил остров Май-

орка, откуда и пошло название «майолика». Заслуженной славой пользовались произведения Урбино, Губбио, Лезаро, а также Феррары.

Поначалу голубой или желтый фон сосуда разрисовывали светлыми арабесками; позже научились воспроизводить картины и сложные композиции разными красками на светлом фоне. Глазури стали придавать металлический или рубиново-красный отблеск. Выбор красок оставался ограниченным, и потому изделия с орнаментальными украшениями предпочитали тем, на которых изображены фигуры людей. Полного расцвета майоликовое производство достигло в XVI в. (рис. 470).

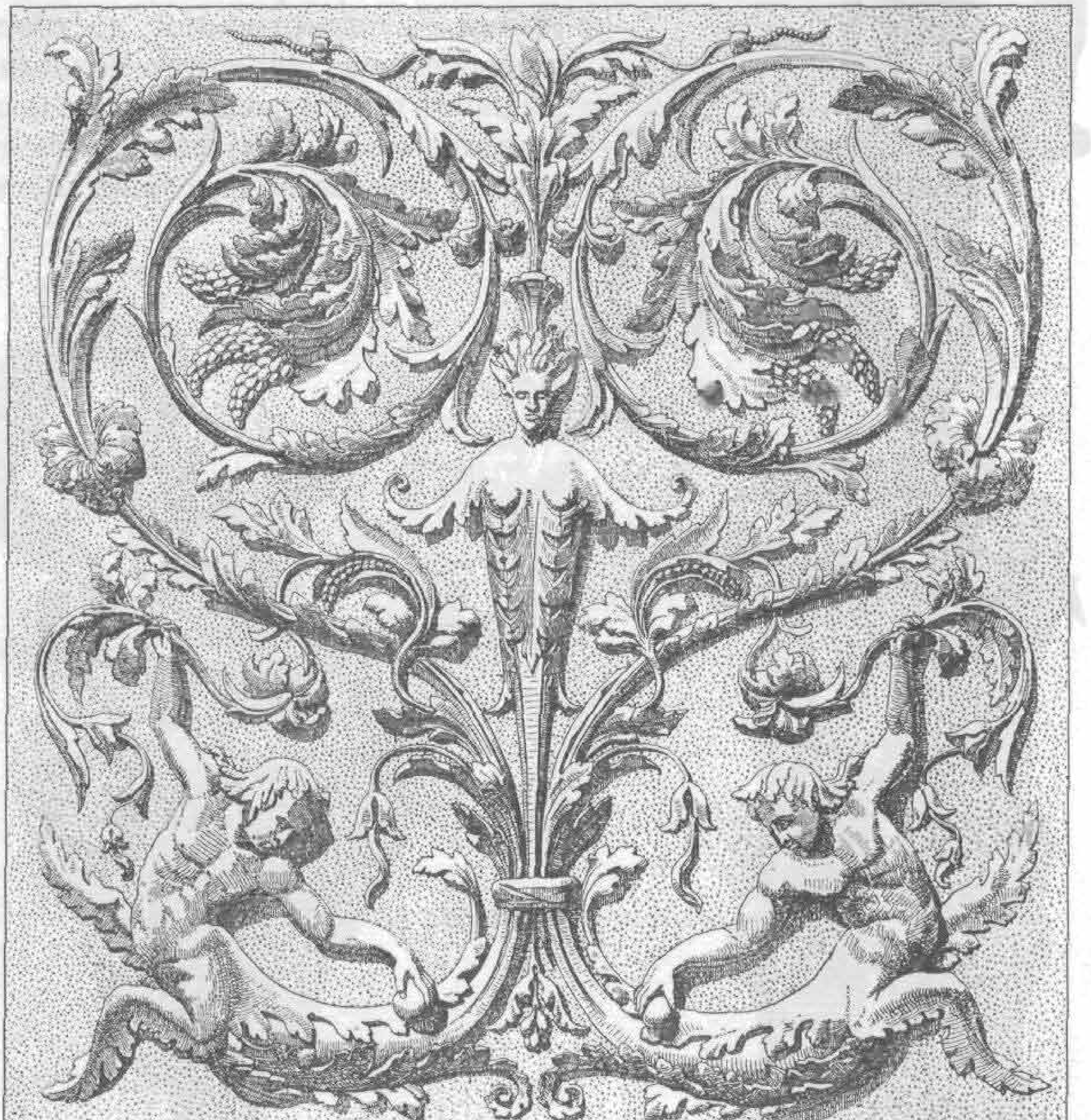


Рис. 471. **Джованни Бариле.** Двери в Ватикане. *Резьба по дереву*

Однако особенно ярко эпоху Возрождения характеризуют работы из золота, в которых художники отступали от строго архитектурных правил. Согласно фантазии художника утварь и посуда украшали роскошным сочетанием растений и животных. Драгоценные камни и даже морские раковины принимали живой, осмысленный облик, все части сосуда подвергались тщательной обработке.

Лучшим примером подобного искусства может служить знаменитая солонка Франциска I работы Бенвенуто Челлини (рис. 469). На овальной подставке изображен бог моря, рядом с ним — корабль, служащий солонкой; напротив бога сидит Земля, возле нее — храм, служащий сосудом для приправ; вокруг изображены морские и земные звери, рыбы и раковины. Солонка — единственное достоверное произведение Бенвенуто Челлини, хотя работ, приписываемых ему, необыкновенно много. К их числу относятся и другие приводимые в настоящем из-



Рис. 472. **Бенвенуто Челлини.** Персей



Рис. 473. **Бенвенуто Челлини.** Кубок

дании работы, приписываемые этому мастеру (рис. 472 и 473): Персей с головой Медузы и драгоценный кубок.

Бенвенуто Челлини — один из крупнейших художников, посвятивших свой

талант созданию изящных предметов утвари и домашнего обихода. Он родился во Флоренции в конце 1500 года, умер в 1571 году. Слава его гремела далеко за пределами отечества. Для выполнения заказов его вызывали даже ко французскому двору.

Резьбой по дереву заполняли главным образом рамы, простенки и поля. Великолепным образцом подобной работы могут служить двери Ватиканских лож работы Джованни Бариле из Сиена, созданные при Папе Клименте VII (рис. 344, 471).



Рис. 474. Кронштейн для факела



Рис. 475. Амстердам. Улица и канал

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Нидерланды в эпоху Возрождения

I

Страна и народ.— Мировоззрение нидерландцев

Мощный толчок для развития всей европейской культуры дала эпоха Возрождения, но прежде всего она преобразила искусство Италии. Однако и на севере Европы влияние идей Возрождения вызвало к жизни могучее движение, по интенсивности художественных поисков почти равное итальянскому.

Нидерланды некогда представляли собой обширную низменность, по которой протекали реки Рейн, Маас и Шельда. Топкая почва, постоянные туманы, приливы Северного моря, высокая влажность, непроходимые леса создавали большие трудности в освоении этой территории. Однако упорство и настойчивость человека дали свои плоды. Тридцать пять километров свай в три ряда оградили страну от морских приливов. Гаарлемский берег покрыли плотиной из норвежского гранита, погрузившейся вниз на шестьдесят метров и на двенадцать метров поднявшейся над морем. Амстердам был возведен на сваях (рис. 475).

Суровая природа и постоянная борьба за выживание сформировали особый характер жителя этих мест. Ему были ближе точный расчет и житейская сметка, чем философия и нежная поэзия. Столкновения с саксами, датчанами, норманнами обусловили в этом народе неприятие политического гнета. Здесь с незапамятных времен возникали торговые корпорации, медленно и упорно наживавшие свои богатства. Несмотря на частые нашествия соседей, голландцы сумели отвоевать себе место среди других европейских народов.



Рис. 476. **Паулюс Поттер.** Молодой бык

В конце XIV в. Нидерланды представляли собой страну с плодороднейшей почвой и тучными лугами (рис. 476, 477). Вся земля была покрыта сетью дорог; озера были высушены, речные воды — сдержаны шлюзами, а сила ветра использовалась для работы мельниц и турбин. Здания возводились из кирпича и черепицы. Красные, розовые, белые, коричневые изразцовые фасады с колонками и медальонами, аркадами, бюстами и всевозможной

лепкой придавали улицам нарядный вид. С раннего утра можно было видеть работниц, моющих тротуары, выложенные изразцами или кирпичом.

Внутри голландские домики напоминали корабельные каюты. Паркет покрывали клеенчатым ковром; стекла вставляли в черные полированные рамы. По дому было принято расставлять вазы с цветами, в основном с розами, и вешать на стены зеркала — так, чтобы в них отражалось происходящее на улице.



Рис. 477. Голландия. Уборка хлеба

Образ жизни голландцев оказал значительное влияние на культуру и искусство Нидерландов. Если греки старались идеализировать человеческий образ, создать божественное изображение на основании видимых, повседневных форм, голландцы, наоборот, низводили всякую идеализацию до степени портрета. Их не смущали жирные мышцы толстого фламандца или дебелые формы его супруги.

В их картинах не было места грустной мечтательности, поискам заоблачных идеалов, диким порывам страстей. Во всех этих красных, полновесных фигурах, которые сидят, избоченясь, на множестве полотен, чувствуется прежде всего довольство. Предметом изображения в нидерландской

живописи стали сельские праздники и мелочные лавочки, торговки селедками или просто мясо и дичь, наваленные на стол, так много говорившие уму и сердцу этого народа.

Окружающая природа дала мотивы и сюжеты художественных произведений, создала рисунок и колорит. Нигде красочные планы не бывают так сильны и разнообразны, как на влажном морском побережье. В Голландии даль всегда заволочена молочно-сизым туманом. Фигуры рабочего или животных выделяются на белесоватом фоне. Смоченные дождем деревья и здания придают насыщенность колориту, все краски кажутся более отчетливыми. Группы облаков, проплывающих по небу, скользят игрой разнообразных световых оттенков по зелени садов, черепичным крышам, затейливым колоколенкам, островерхим башенкам.

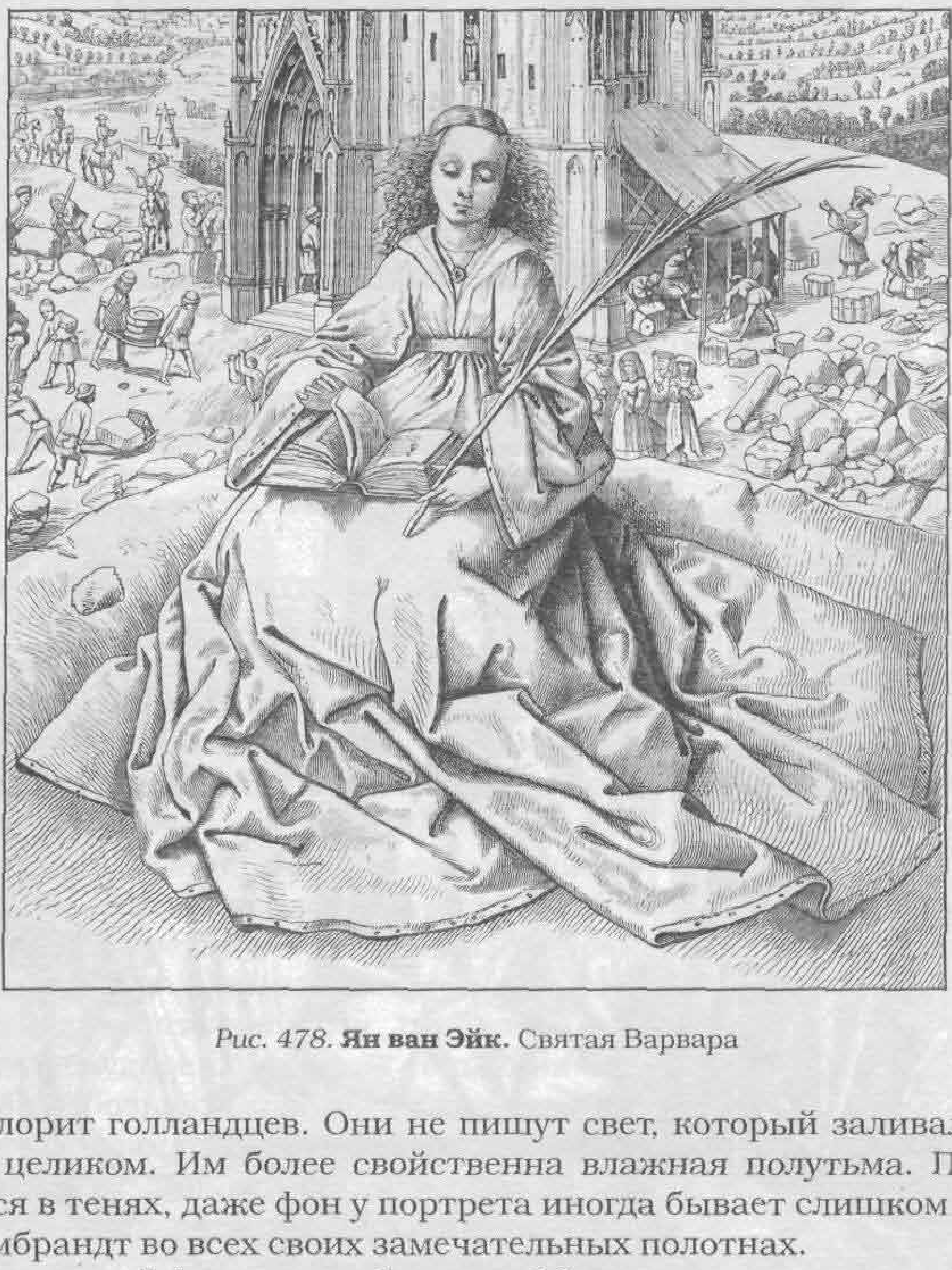


Рис. 478. **Ян ван Эйк.** Святая Варвара

Это колорит голландцев. Они не пишут свет, который заливал бы всю картину целиком. Им более свойственна влажная полутьма. Предметы сливаются в тенях, даже фон у портрета иногда бывает слишком темным. Таков Рембрандт во всех своих замечательных полотнах.

Но есть и другой фламандский мотив. Облака рассеиваются, небо чисто. Солнце обливает вымытые дождями города и селения. Возникает разнооб-



Рис. 480. **Хуберт ван Эйк.** Голова Богоматери



Рис. 481. **Ян ван Эйк**. Поклонение Мадонне

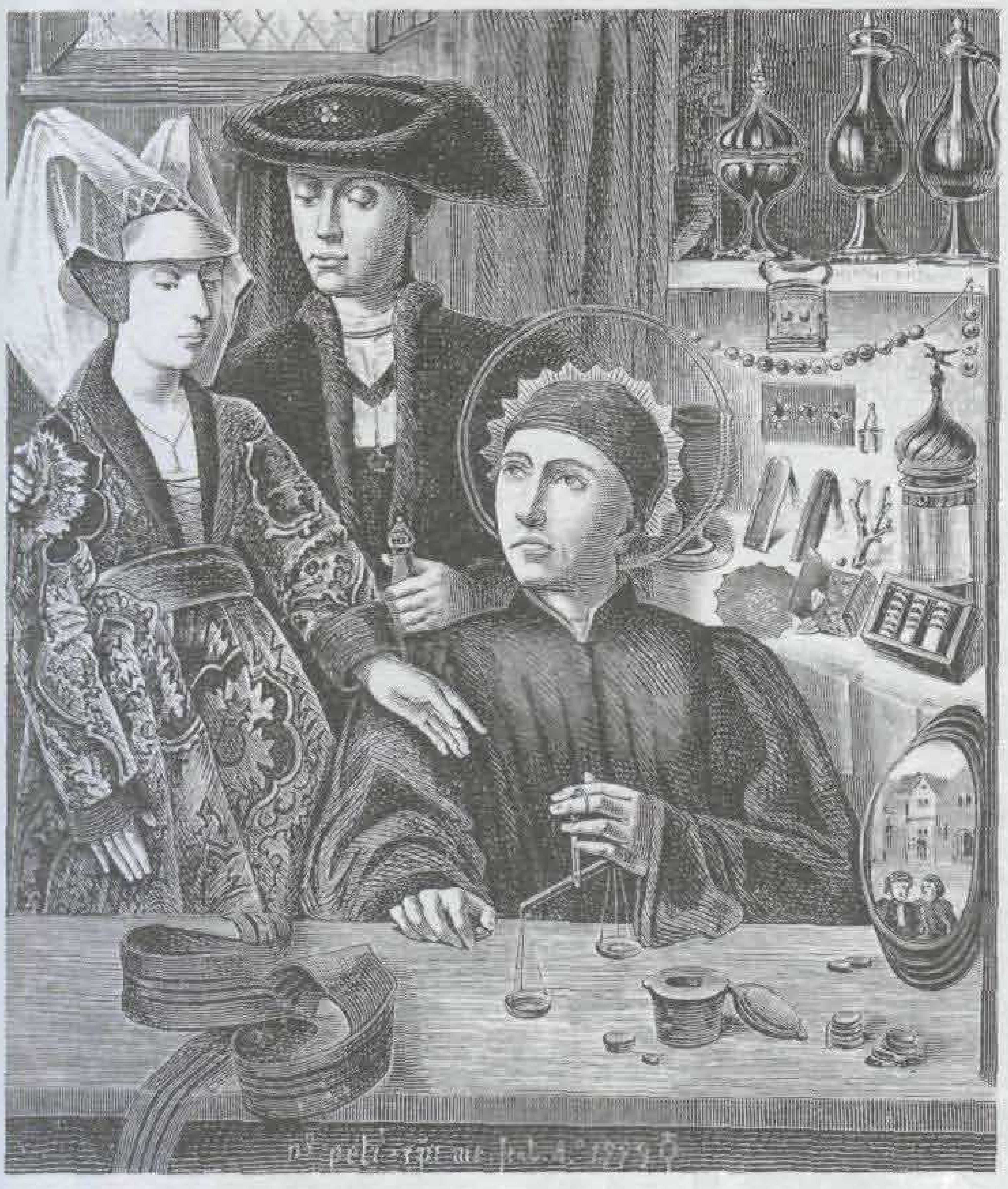


Рис. 482. **Петрус Кристус.** Святой Элигий

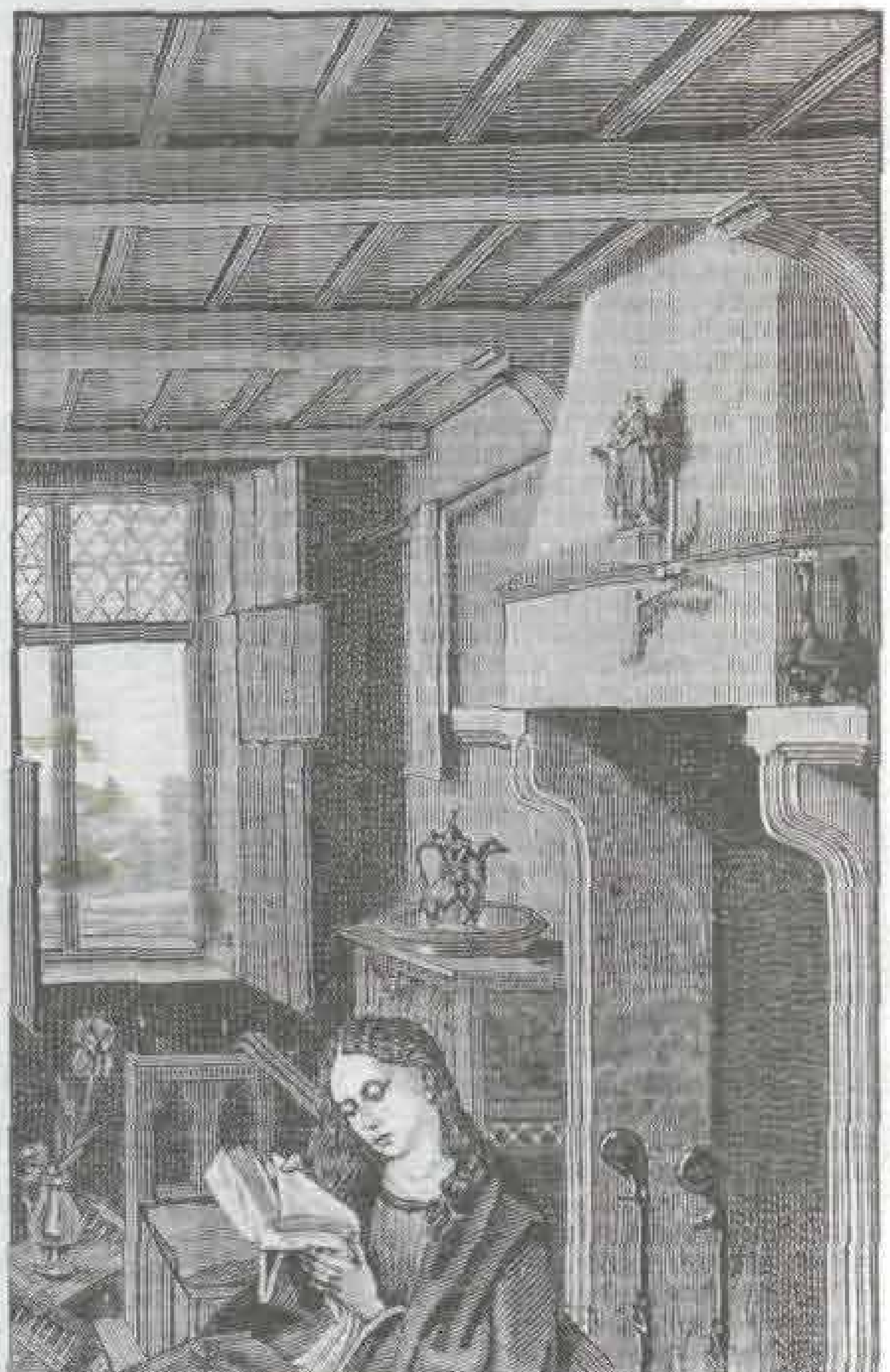


Рис. 483. **Ян ван Эйк.** Богоматерь, читающая Священное Писание

разие цветов, дающее ощущение шумного, яркого праздника. Таковы фламандцы и глава их школы Рубенс.

Портрет в голландской живописи был доведен до высшей степени совершенства. И остальные виды живописи стали у них своего рода портретами. Характерные лица, маленькие бытовые зарисовки не требовали огромного пространства, как итальянские фрески. Наконец, отсутствие света, которому приходилось пробиваться через тройные занавески на окнах, уставленных тюльпанами, позволяло сосредоточить скудное освещение только на относительно небольшом холсте.

Искусство Голландии не было религиозным и монархическим. Художнику не нужно было подчиняться требованиям церковной живописи или исполнять по желанию короля аллегорические изображения. Это было, прежде всего, свободное искусство.

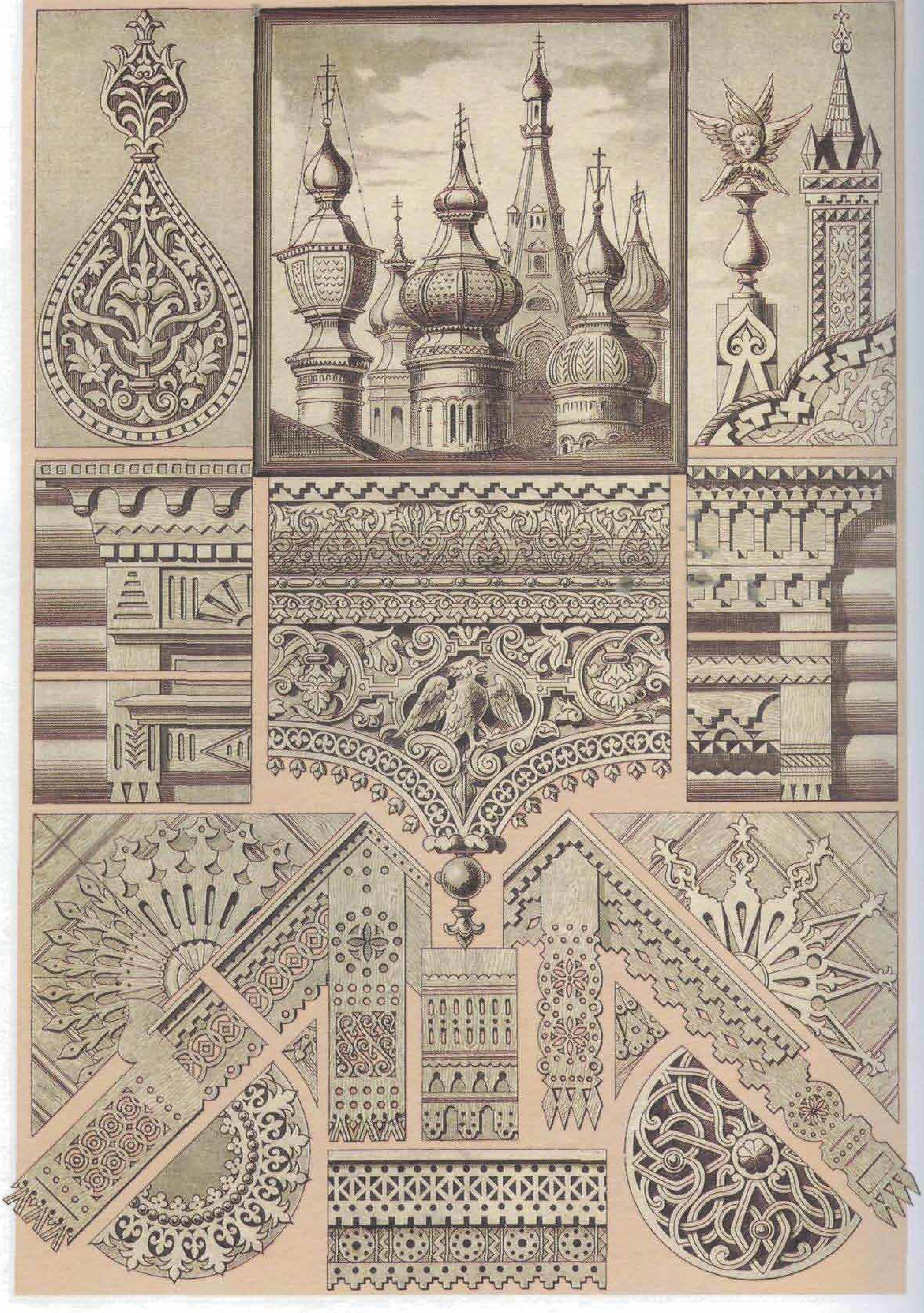


R. BREND'AMOUR. X.A.

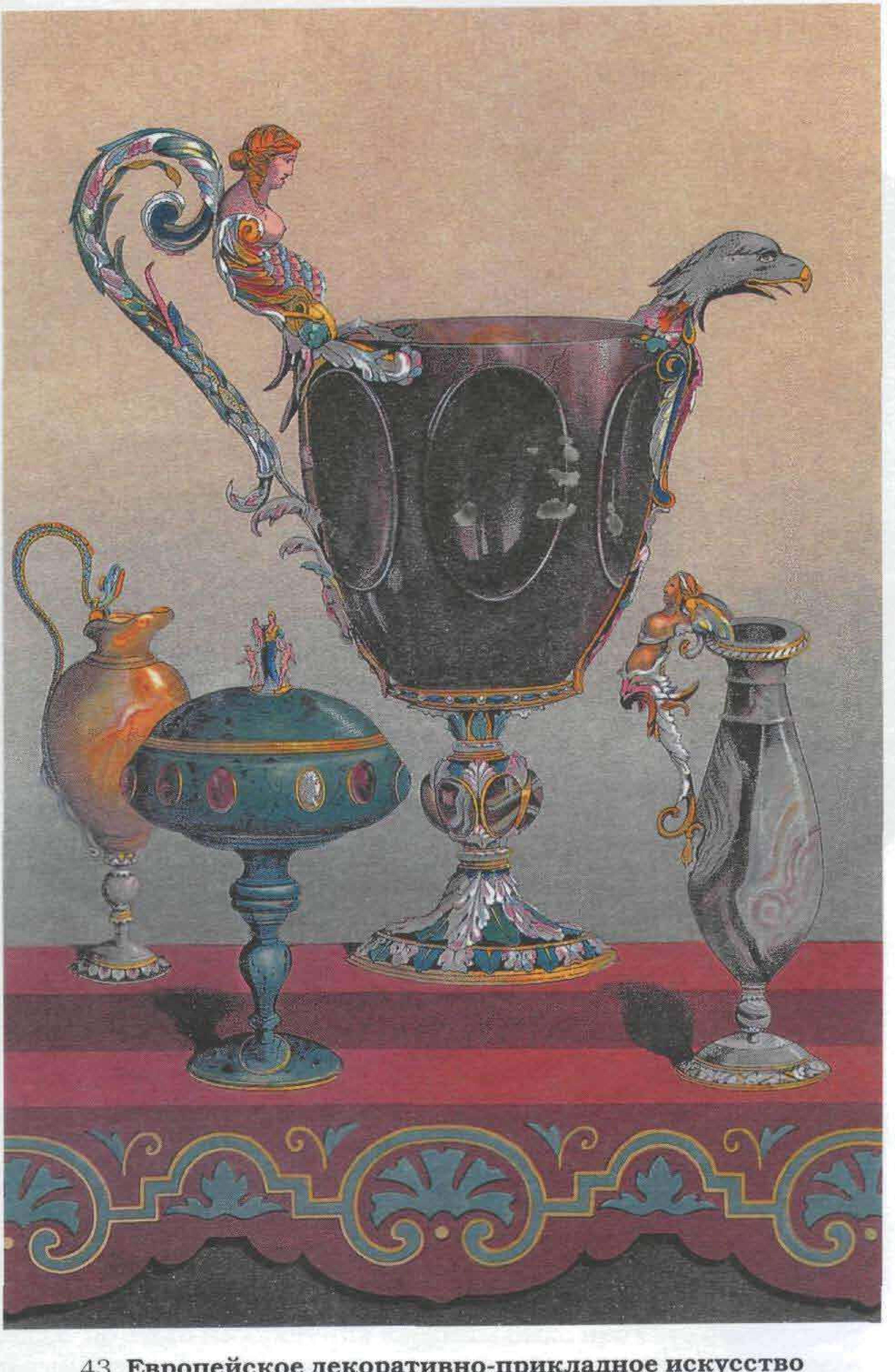
Рис. 484. **Ханс Мемлинг**. Святая Урсула в Риме



41. **Русское искусство**
Образцы цветной эмали, стенных росписей и лаковых работ. *XV—XVII вв.*



42. **Русское искусство**
Образцы резьбы по дереву. *XVII—XVIII вв.*



43. **Европейское декоративно-прикладное искусство**
Сосуды из яшмы и агата, украшенные вставками из эмали и чеканкой. *XVII в.*



44. ***Франсуа Буше***
Времена года. Весна
1755 г.

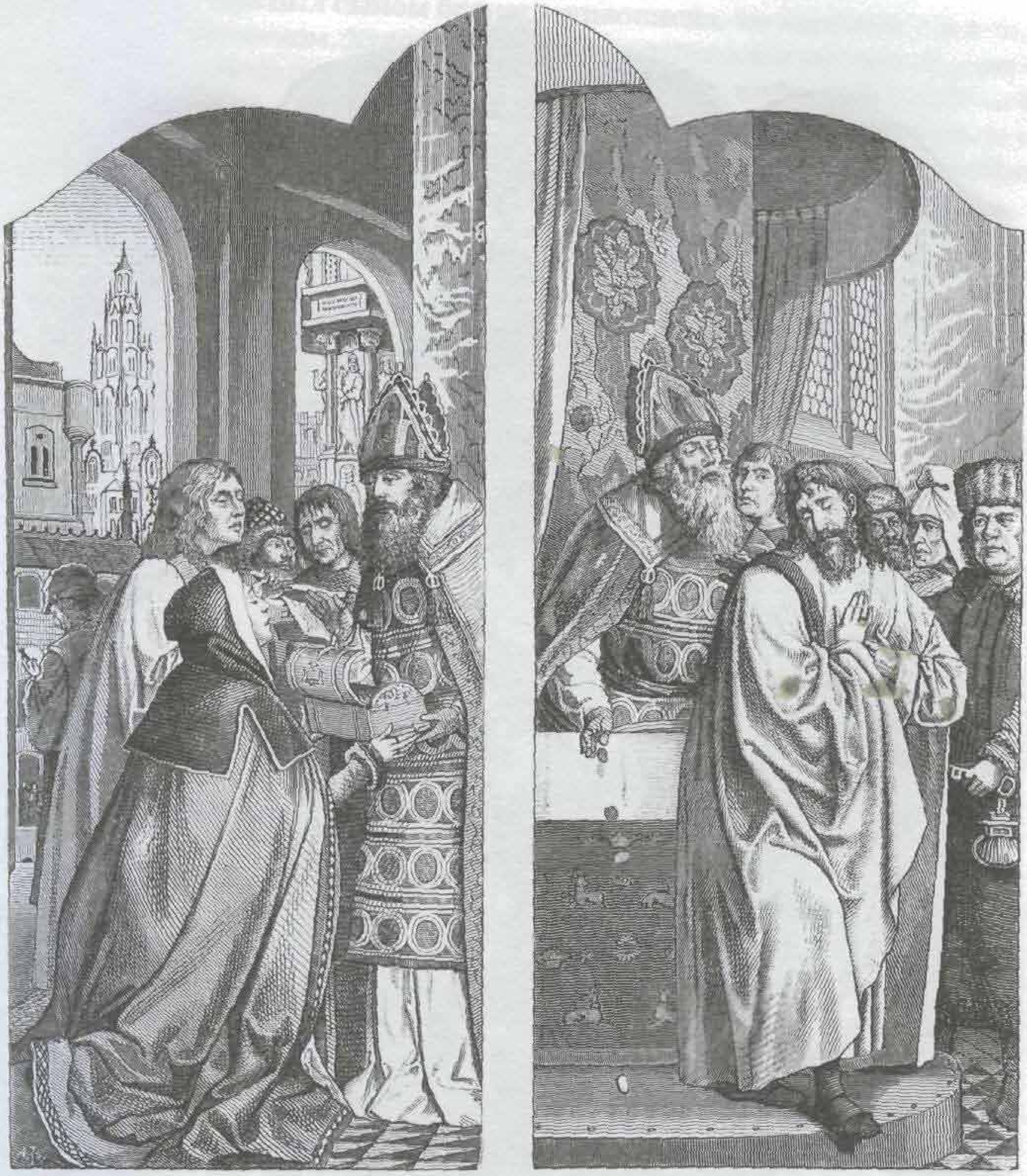


Рис. 485, 486. **Квентин Массейс.**
Образа наружных боковых сторон Левенского алтаря

II

Художники до Возрождения.— Фламандцы: Рубенс.— Ван Эйк.— Тенирс Младший

Основателем фламандской школы принято считать Яна ван Эйка (ок. 1390—1441), уроженца города Брюгге и, по преданию, изобретателя масляных красок в Нидерландах. До этого изобретения картины было принято писать клеевыми красками. Сохли они слишком долго, и, чтобы ускорить этот процесс, картины выставляли на солнце. От жары доски нередко лопались.



Рис. 487. **Ян Госсарт.** Мадонна на троне

Ван Эйк был сыном бедного живописца, но картины сделали его известным человеком. Художник даже был отправлен послом от герцога Бургундского в Испанию для переговоров о браке с инфантой Изабеллой.

Его помощником и соавтором был брат Хуберт, значительно уступавший ему в таланте. Хуберт помогал расписывать двойные и тройные складни с изображениями святых по золотому византийскому полю.



Рис. 488. **Питер Пауль Рубенс.** Головка ребенка *(маленький Никола Рубенс)*

Одним из наиболее известных произведений считается образ в алтаре церкви св. Иоанна, написанный в 1452 г. Здесь изображены Троица, Дева Мария, Предтеча, Адам и Ева, евангелист Иоанн. На картине также запечатлены коленопреклоненные изображения местного бургомистра и его жены, по заказу которых и была сделана эта работа. Произведение было разобрано по частям, в церкви Гента уцелели только фрагменты.

Один из таких фрагментов, «Страшный Суд», исполнен в обычной средневековой манере. Вверху изображен сидящий на облаках Христос, вокруг него — апостолы и ангелы; слева видны блаженные души с Папой, кардиналом и архиереем во главе; справа — блаженные души гражданского и военного звания: император, король, курфюрст и др. Ад помещен внизу картины, где дьяволы причудливого вида мучают грешников.

На *рис.479* воспроизведена картина братьев ван Эйк «Поклонение агнцу». Это нижняя часть среднего алтаря в церкви. Агнец изображен стоящим на возвышении; он окружен коленопреклоненными ангелами. Перед ним на переднем плане картины бьет источник жизни; справа — апостолы и представители христианства; слева — пророки, языческие мудрецы и поэты. Точно определить степень участия в работе каждого из братьев невозможно. Ясное распределение групп, естественная и правдивая проработка пейзажа на заднем плане замечательны.

«Голова Богоматери» работы Хуберта ван Эйка — также часть композиции в соборе Гента «Поклонение агнцу» (рис. 480).

На *рис. 478* святая Варвара с распущенными волосами, в широкой одежде, сидит перед башней и задумчиво перелистывает книгу. Лицо выражает кротость и глубокое чувство. Рисунок сильный и уверенный; реализм виден в изображении рук, волос и в



Рис. 489. **Питер Пауль Рубенс.** Елена Фоурмен, сидящая в кресле



Рис. 490. **Питер Пауль Рубенс.** Портрет францисканца

трактовке фигур работающих и разговаривающих крестьян на заднем плане. Вдали — пейзаж с ветряной мельницей и церковью.

На *рис. 482* воспроизведена другая картина, на которой изображена Богоматерь, читающая Священное Писание. Интересна обстановка чисто голландского характера.

Братьев ван Эйк считают родоначальниками не только церковной живописи, но пейзажа и жанра. Последующие художники разрабатывали это направление.

Одним из известнейших учеников Яна был Петрус Кристус (до 1430 — 1472 или 1473). Св. Элигий на одноименной картине представлен золотых дел мастером в современной обстановке (рис. 482).

Талантливейший представитель школы ван Эйка — Ханс Мемлинг (ок. 1440—1494). Его отличительная черта — разработка колорита, в которой он превзошел своих предшественников. Одна из его работ — «Обручение св. Екатерины» в Брюгге, в госпитале Иоанна; там же находится рака св. Урсулы, на которой Мемлинг изобразил шесть сцен из жизни святой (рис. 484).

Квентин Массейс, ученик ван дер Вейдена (1465 или 1466 — 1530), стоял во главе т. н. брабантских художников. На рисунках представлены его картины: «Св. Анна в храме» и «Иуда» (рис. 485, 486).

Ян Госсарт, ученик Матсейса (между 1478 и 1480 — между 1533 и 1536). Одна из лучших его работ — «Мадонна на троне» (рис. 487). Вокруг Богоматери с Младенцем изображены поющие и играющие амуры.



Рис. 491. **Питер Пауль Рубенс.** Снятие со креста



Рис. 492. **Питер Пауль Рубенс.** Портрет камеристки инфанты Изабеллы

Творчество этих художников подготовило почву для развития таланта Питера Пауля Рубенса (1577—1640).

К этому времени голландское искусство развивалось в двух различных направлениях. В испанских Нидерландах восторжествовал католицизм, и уделом живописцев стало обслуживание запросов церкви и двора. Протестантская Голландия шла своим путем. Во Фландрии высшим достиже-



Рис. 493. **Питер Пауль Рубенс.** Два пленника

нием церковно-придворной живописи было творчество Рубенса и его ученика ван Дейка, а в Голландии — Рембрандта.

Начальный этап развития фламандской живописи заканчивается первыми произведениями Рубенса. Школа Рубенса известна в истории искусств под названием «брабантской». Благодаря Рубенсу фламандская живопись не пошла по пути итальянских мастеров, определявших в то время облик искусства Европы, а сформировалась как самобытное направление.

Рубенс обладал неиссякаемой энергией и был необыкновенно плодовит. Ему с одинаковым успехом удавались евангельские и мифологические сюжеты, исторические композиции и портреты. Он писал пейзажи, морские виды, животных, цветы и плоды.

Все это было исполнено блестяще. Рубенс поражал роскошными красками и глубоким знанием анатомии, однако был небрежен в выборе своих моделей. Его мифологические героини, например, отражали современные художнику представления о красоте фламандок, поражающих своей толщиной.



Рис. 494. **Питер Пауль Рубенс.** Портрет полководца

Рубенс был сыном антверпенского бургомистра, жившего на покое в Кельне. Отец хотел дать сыну блестящее образование; с этой целью он обучал сына латинскому языку и не одобрял его интереса к живописи, но после его смерти Рубенс начал систематические занятия в мастерских известных в то время художников. Сначала он учился у Тобиаса Вергагта, затем — у ван Норта, а позднее — у ван Вена. Именно его влиянию Рубенс обязан блестящим колоритом своих картин. Получив признание в качестве живописца, двадцатидвухлетний Рубенс отправился в Италию. В течение семи лет он изучал величайших мастеров, особенно Тициана и Веронезе. Как дворянина, да еще и с рекомендательными письмами эрцгерцога Альберта, Рубен-

са радушно приняли при дворе герцога Гонзаго Мантуанского. Связи в аристократическом обществе открыли ему доступ во дворцы и виллы Италии, где хранились произведения величайших мастеров.

Слава Рубенса возрастала с каждым годом. Подобно ван Эйку, он был посланником при испанском дворе Филиппа III. Превосходно справляясь с возложенными на него дипломатическими обязанностями, Рубенс еще и выполнял многочисленные заказы состоятельных жителей Мадрида. Это позволило ему жить с неслыханной роскошью — блеск его свиты приводил в изумление даже двор.



Рис. 495. **Питер Пауль Рубенс.** Коронация Марии Медичи. *Фрагмент*

Возвратившись на родину и женившись на Елизавете Брант, Рубенс поселился в Антверпене. Здесь он построил себе дворец, считавшийся лучшим зданием во всей Фландрии. Снаружи он блистал мрамором, порфиром, агатом и малахитом. Внутри находился целый музей картин и скульптур лучших мастеров древности и эпохи Возрождения. Огромная коллекция медалей, камней и произведений античного искусства слави-



Рис. 496. **Антонис ван Дейк.** Король Карл I Английский

лась по всей Европе. Впоследствии, после смерти первой жены, Рубенс продал всю свою коллекцию герцогу Бэкингему.

Вскоре Рубенс переехал в Лондон ко двору Карла I в качестве тайного советника и члена посольства. Английский король пожаловал художнику рыцарство и осыпал его подарками. Но и здесь главным занятием Рубенса осталась живопись.

К этому времени относится известный анекдот из его жизни. Некий лорд однажды зашел в рабочий кабинет Рубенса и застал его перед холстом с палитрой в руках:

— Посол короля иногда забавляется живописью? — спросил лорд.



Рис. 497. **Антонис ван Дейк.** Дети короля Карла I

— Вы хотите сказать — художник иногда забавляется посольством? — поправил его Рубенс.

К концу 20-х гг. XVII в. слава Рубенса достигла своего апогея. Королева Франции Мария Медичи заказала Рубенсу живописные изображения событий из истории ее правления. Художник возвратился в Антверпен и в течение четырех лет работал над рядом полотен, общее число которых составило двадцать одну картину. Не все из них были выполнены им лично, многое сделали ученики по его эскизам. Но то, что принадлежало кисти Рубенса, свидетельствовало о размахе его таланта (рис. 495).

Изображая придворную жизнь, выполняя по заказу церкви грандиозные вещи (рис. 491), часто огромных размеров, Рубенс писал также жанровые картины (рис. 493), портреты (рис. 488, 490, 494) и даже пейзажи. Во всех видах живописи он оказывался мастером, а в женских портретах показал себя просто удивительным виртуозом (рис. 492). Рубенс по праву может считаться равным величайшим портретистам ван Дейку и Веласкесу. Его лучшим портретом считается изображение молодой девушки в шляпе с широкими полями, т. н. «Соломенная шляпка»; на этой картине

удивительно передана полупрозрачная теплая тень, падающая на лицо девушки от шляпы. Очень хороши также портреты второй жены Рубенса Елены Фоурмен (рис. 489).

Рубенс был женат два раза. Первый раз на Изабелле брант, которая умерла в 1626 г. Она была дочерью городского антверпенского секретаря и прожила в замужестве семнадцать лет. Второй раз он женился в 1630 г. на Фоурмен, 16-летней племяннице его жены.

В последние годы жизни у Рубенса дрожали руки, и он совершенно отказался от создания больших полотен, перешел к небольшому формату и пи-



Рис. 498. **Антонис ван Дейк.** Король Карл I Английский



Рис. 499. **Антонис ван Дейк.** Вильгельм II Нассауский (1627—1650)

сал при помощи подставки под рукой. Его последнее произведение — композиция триумфальной арки для въезда короля Фердинанда в Антверпен. Вскоре он впал в преждевременную дряхлость, умер 30 мая 1640 года в возрасте шестидесяти двух лет.

Похоронили художника с необычайной пышностью. Антверпен поставил на его могиле часовню и воздвиг ему бронзовую статую.

В истории голландской живописи Рубенс занимает такое же место, как в Италии Леонардо да Винчи. Правда, он не внес столь значительного вклада в науку, как Леонардо, зато сыграл видную политическую роль, устанавливая более прочные отношения между могущественными европейскими дворами.

Осыпанный почестями, Рубенс отлично понимал свое положение и брал за картины колоссальные суммы. Когда один алхимик предложил Рубенсу купить у него секрет производства золота, художник, смеясь, ответил: «Я давно нашел этот секрет на моей палитре!» Сознание Рубенсом своей силы сказалось и тогда, когда художник Янсен предложил ему творческий конкурс. «Ты должен доказать, что можешь возвыситься до меня, как соперник, чтобы я принял твой вызов»,— ответил Рубенс.

Полотен Рубенса насчитывается до полутора тысяч. Это громадное число, даже если считать, что многое сделано его учениками.



Рис. 500. **Питер ван дер Фас.** Портрет Давида Тенирса Младшего

* * *

Величайшим учеником Рубенса был Антонис ван Дейк (1599—1641), уроженец Антверпена. Не ставя перед собой столь грандиозных задач, ван Дейк превосходил Рубенса строгостью рисунка, глубиной психологии, колоритом. Характер он также улавливал гораздо лучше; в технике передачи тканей чувствовалось наблюдение за натурой.

Превосходные по светотени картины Корреджо оказали на ван Дейка больше влияния, чем на Рубенса, увлекавшегося Веронезе. Сначала ван Дейк подражал Тициану, затем Тинторетто, но вскоре нашел собственный почерк. В разработке композиций ван Дейка чувствуется сентиментальность, однако иногда он поднимается до потрясающего пафоса. Передача внутренних переживаний ван Дейку удавалась лучше всего. Его излюбленная тема — умирающий или умерший Христос. Много раз ван Дейк изображал Святое Семейство; эти полотна поражают ясностью, мягкостью и теплотой композиции. Но величайшим достижением ван Дейка остаются его портреты (рис. 496—499). Как портретист, он превосходит всех своих предшественников и современников и в этом отношении является величайшим художником Северной Европы.



Рис. 479. **Хуберт в**

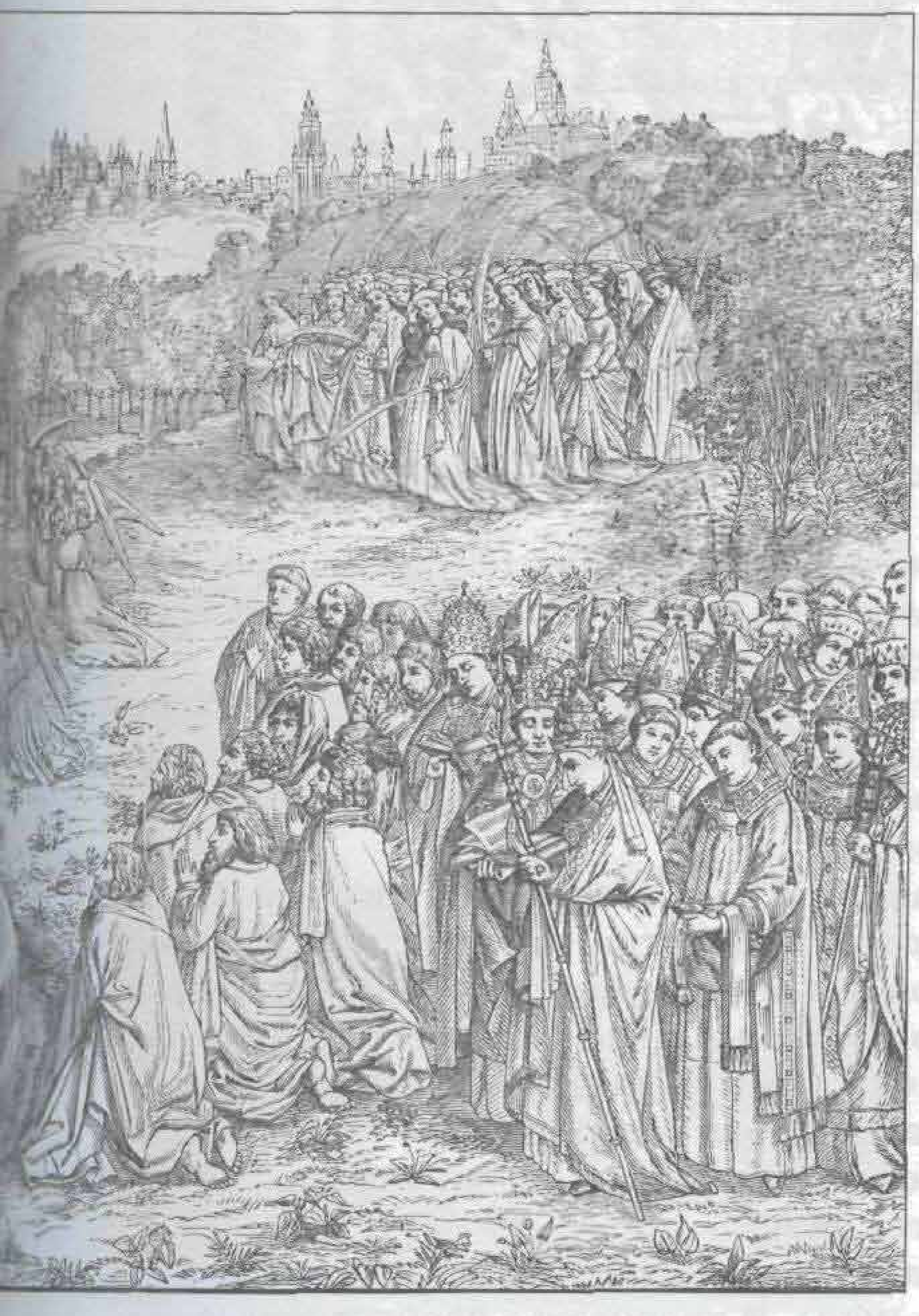
Ван Дейк родился в семье живописца по стеклу. Из мастерской отца он перешел в школу Рубенса, где вскоре занял первое место среди учеников. Биографы ван Дейка рассказывают, как однажды в отсутствие Рубенса один из учеников нечаянно смазал только что написанную учителем руку Марии Магдалины. Ради спасения положения было решено обратиться к ван Дейку. Молодой художник так написал испорченное, что учитель не скоро заметил подделку. Этот случай обратил внимание Рубенса на ван Дейка, и молодой художник стал главным помощником своего учителя.

Вскоре Рубенс настоял на поездке ученика в Италию,

которая открыла художнику новые горизонты. Из Италии он переехал в Англию, где выполнял заказы короля Карла I и его двора. Ведя светскую жизнь, он удачно женился на дочери лорда Росфена. Однако вскоре художник умер от чахотки. Когда это произошло, ему шел сорок второй год.

Хотя ван Дейк прожил недолгую жизнь, количество его картин и портретов громадно. Это объясняется и скоростью, с которой пишутся портреты, и участием в работе учеников художника. Великолепнейшей картиной считается портрет Карла I, на котором король изображен в простом охотничьем костюме (рис. 498).

Ван Дейк был художником-психологом. По глубине проникновения в характер изображаемого лица он стоит в одном ряду с Веласкесом. Заслуга портретистов заключается в том, что они оставили целую галерею изображений своих современников, в которых характер людей начала XVII в. отражен зачастую лучше, чем в их биографиях. Ван Дейк — тонкий аналитик и глубокий знаток выражений человеческого лица. Ему удавались не только изображения страданий или различных аффектов, но и обыкновенного спокойного настроения.



Поклонение агнцу

На рис. 499 воспроизведен портрет молодого принца, племянника английского короля Карла I. Вступив на престол в возрасте двадцати одного года, он умер спустя три года.

* * *

Реализм, проявившийся в искусстве начала XVII в., способствовал созданию нового вида живописи, известного под названием «жанр». Жанр — это изображение повседневной, будничной жизни в ее характерных, типичных проявлениях. Жанр — прямая противоположность аллегорической живописи.

Искусствоведы различают в жанре два течения. Для одного из них характерно изображение будничной жизни в ее интимных радостях, спокойствии и безмятежности. Предметом внимания друго-



Рис. 501. **Давид Тенирс Младший.** Пляска крестьян перед гостиницей. *Рисунок*



Рис. 502. **Рембрандт.** Автопортрет. *Гравюра*

го течения также становится будничная жизнь, но в моменты внезапных событий — несчастий и неприятностей.

К таким сюжетам обычно прибегали художники средней руки: драматизм ситуации давал возможность компенсировать недостатки техники.

Жанровая живопись не без труда пробивала себе дорогу. Известно, например, восклицание Людовика XIV при виде картин фламандских жанристов, выставленных в его дворце: «Уберите от меня этих уродов!» Воспитанный на образцах высокой живописи, он не мог примириться с полотнами из жизни селедочниц и аптекарей.

Родоначальниками жанра считаются нидерландцы. В творчестве брабантских художников жанр зародился, а голландцы довели его до высокой степени совершенства. Даже мно-

гие библейские и исторические композиции, например у Рембрандта, скорее тяготеют к жанру, чем к «высокой» живописи.

Первым самобытным жанристом считается Питер Брейгель Старший (между 1525 и 1530—1569). Расцвет жанровой живописи приходится на середину XVII в. Художники обратились к изображению сцен из простой народной жизни, которые стали называть «бамбоччиады».



Рис. 503. **Рембрандт.** Портрет матери художника. *Гравюра*

Величайшим художником из числа «малых фламандцев» был Давид Тенирс Младший (1610—1690), родившийся в Антверпене (рис. 500). Тенирс Младший считался самым значительным художником брабантской школы.

Ученик своего отца, а затем Рубенса, он начинал с подражаний своим учителям. Много копируя, он достиг такой степени совершенства, что знатоки не могли отличить его работ от оригиналов. Его даже прозвали за это Протеем и обезьяной. Блестяще копируя Веронезе и Тициана, он не чувствовал своего истинного призвания.

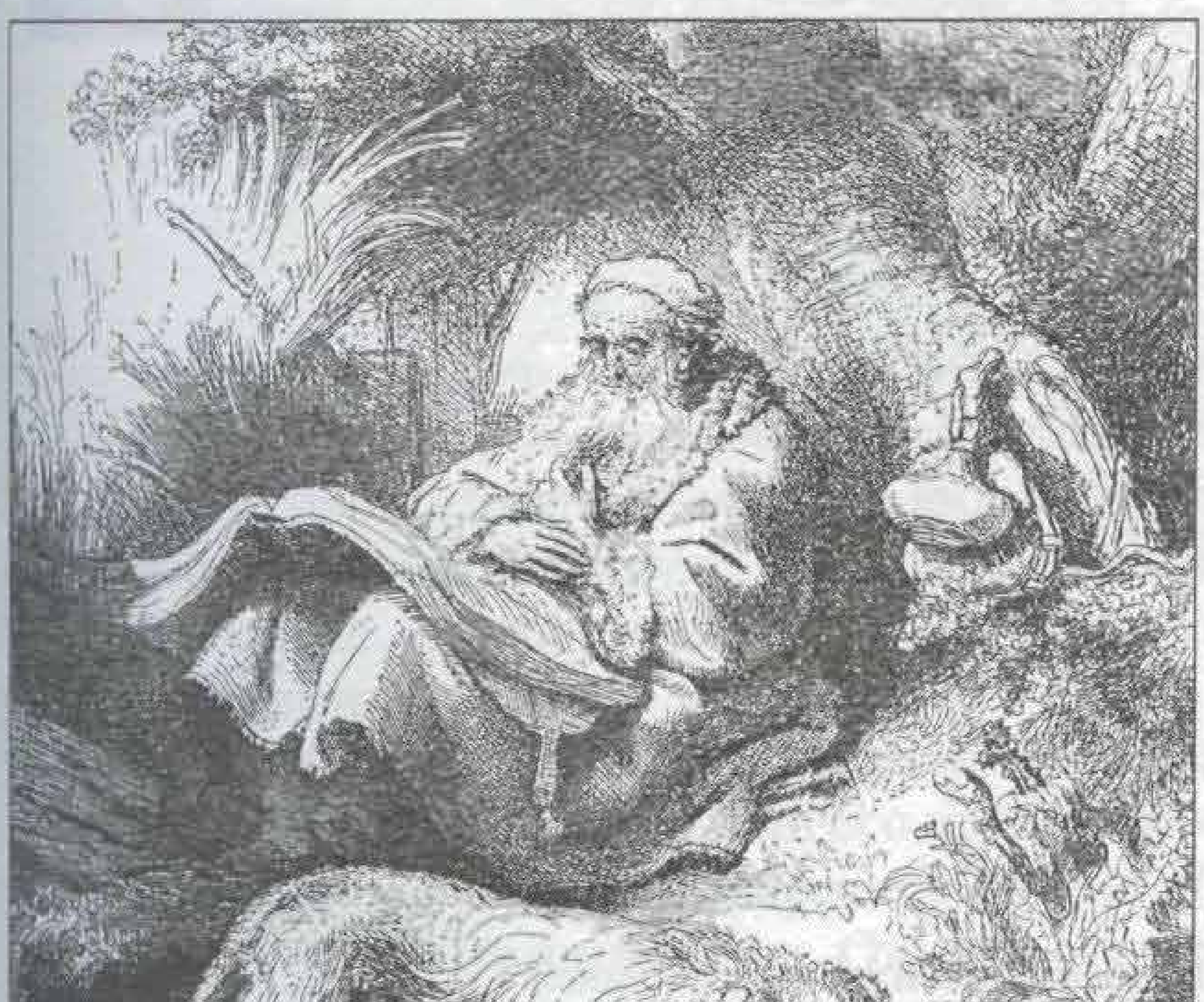


Рис. 504. **Рембрандт.** Святой Иероним. *Гравюра. 1654*

Биографы рассказывали, что уверенность в собственных силах пришла к художнику случайно. Выехав однажды из гостиницы, Тенирс обнаружил, что позабыл кошелек. Достав рисовальные принадлежности, он изобразил игравшего под окнами слепого нищего музыканта. Проезжий англичанин немедленно купил этюд и заплатил неплохие деньги. Этот этюд сохранился до нашего времени и является одним из лучших жанровых произведений европейской живописи.

Скорость в работе была вообще свойственна Тенирсу. В то время как другие жанристы подолгу трудились над выпиской какой-нибудь детали, он редко писал картины дольше двух



Рис. 505. **Рембрандт.** Наброски иглой на медной доске

дней. Часто его суточный заработок составлял тысячи франков. Тенирс стремился завязать связи при европейских дворах; австрийский принц поступил к нему в ученики, испанский и английский короли благоволили к нему, и только Людовик XIV не хотел слышать его имени.

Наиболее удачными считаются небольшие произведения Тенирса, где изображено несколько фигур. Его картинки из жизни народных кабачков и постоялых дворов начисто лишены идиллического характера и полны юмора (рис. 501).

Иногда в работах Тенирса встречаются фантастические элементы. К числу превосходных произведений подобного рода относится «Искуше-



Рис. 506. **Рембрандт.** *Истребитель крыс. Гравюра*



Рис. 507. **Рембрандт.** *Бегство в Египет. Гравюра*

ние св. Антония». Св. Антоний изображен сидящим в пещере за Евангелием перед распятием, у подножия которого лежит череп. Бесенок, не то с собачьей, не то с обезьяньей мордой, показывает святому на только что вошедшую дебелую фламандскую красавицу в атласном платье с бокалом в руках. В воздухе летают гады верхом на рыбах и дерутся между собой. Около святого стоит чудище с человечьим торсом, одетое в обыкновенный фламандский костюм с капюшоном. Но вместо головы у него собачий череп. Оно играет на кларнете, вставив его конец в носовую дыру своего костяка.

Очень оригинальна картина «Кухня обезьян», Тенирс был мастером изображения этих животных. Одна обезьяна (повар) жарит на вертеле в камине дичь; другая греется у огня и посматривает на четырех обезьян, играющих в карты. На первом плане картины несколько обезьян возятся на полу с яблоками, а две уселись на высокие табуретки: одна надела красную шляпу с белым пером, другая тянется к рюмке с вином. Во всей картине много искреннего, неподдельного юмора.

III

Рембрандт.— Франц Халс.— Доу.— Терборх.— Метсю.— Воуверман. — Ван Рейсдал. — Поттер

В начале XVI в. на одном из притоков дельты Рейна, в Лейдене, недалеко от Белых ворот находилась небольшая мельница. Она принадлежала Герману Герритсону ван Рейну, в семье которого 15 июля 1606 года родился

пятый сын, названный при крещении Рембрандтом. Отец готовил мальчика к университетской карьере и дал ему хорошее образование. Однако этим планам не суждено было сбыться: Рембрандта увлекла живопись.

Из латинской школы он перешел в мастерскую живописца Якова ван Сваненбурга. Три года занятий показали, что юношу следует учить дальше. Родители отправили его в Амстердам к известному художнику Питеру Ластману, который прошел хорошую школу живописи в Италии и был известным гравером на меди. Занятия у Ластмана продолжались недолго. Рембрандт быстро усвоил технические приемы, а своим учителем он считал только натуру. Уже его первые гравюры 1628 года, например портрет его матери (рис. 503), свидетельствовали о большом таланте молодого художника.

Рембрандт любил изучать человеческое лицо перед зеркалом. Придавая своей физиономии то или иное выражение, он с резцом или кистью в руках следил за мимикой, а также стремился менять позы тела, чтобы видеть его в движении. Очевидно поэтому сохранилось так много автопортретов Рембрандта (рис. 502), как и изображений его матери и жены. Художник смотрел на себя и на свою семью как на натурщиков, способных послушно позировать часами. Разнообразные костюмы, в которые одевал Рембрандт себя и своих близких, помогали ему усовершенствоваться в технике изображения бархата, атласа и драгоценностей.

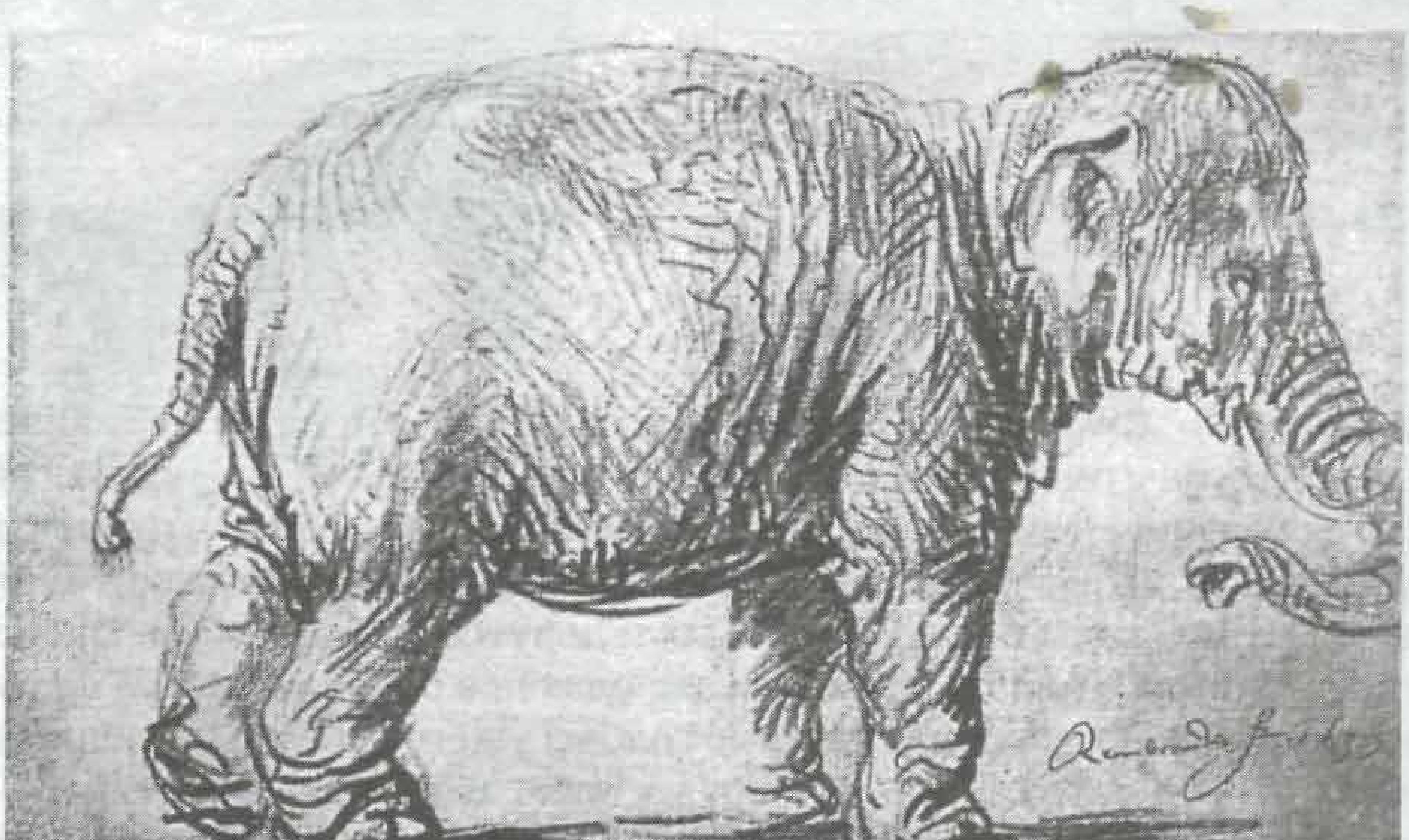


Рис. 508. **Рембрандт.** Слон. *Эскиз с натуры*

В двадцать четыре года Рембрандт стал профессором живописи, известным не только в Амстердаме, но и по всей стране. Ученики приходили к нему толпами, и он рассаживал их по отдельным мастерским, стараясь выявить в каждом из них творческую индивидуальность. Он завален заказами, но только заказы его не удовлетворяют. Он бродил по еврейскому кварталу Амстердама и подыскивал характерные лица, скупал всевозможные костюмы и драгоценные вещи. Венецианские, немецкие, французские товары превратили мастерскую художника не то в музей, не то в лавку старьевщика.

Стены в прихожей были увешаны и заставлены картинами и гипсовыми бюстами. В приемной и следующей за ней комнате находилось около пятнадцати картин самого Рембрандта, Веккио, ван Эйка, Рафаэля, Джорджоне и других. Здесь же висело знаменитое рембрандтовское «Снятие со креста» в великолепной золотой раме.

С этим соседствовали зеркало в раме черного дерева, семь испанских стульев с зелеными бархатными подушками, мраморный рукомойник, стол дубовый и стол ореховый, шкаф для белья, комод кедрового дерева и, наконец, постель с голубым пологом. В кабинете хозяина стояло несколько античных предметов, китайский фарфор, японское оружие и древние индийские сосуды. Здесь же находилась коллекция средневекового рыцарского вооружения, утварь диких народов, предметы, имевшие отношение к минералогии и зоологии, собрание раковин и водорослей, гипсовые слепки, земные и небесные глобусы. В огромных папках хранились драгоценные эстампы Луки Лейденского, Марка Антонио, Кранаха, Гольбейна и др. Иногда папки заменяли индийские и китайские витрины, на которых было удобнее рассматривать гравюры.

Из кабинета в две мастерские вел коридор, также увешанный картинами и заставленный шкафами. В малой мастерской находилась коллекция старых ружей, самострелов, пращей, турецкого и индийского оружия, барабанов, флейт и всевозможных струнных инструментов. В большой мастерской красовались алебарды, мечи, индийские веера, шлемы, панцири и, наконец, подлинное произведение Микеланджело, которого Рембрандт ценил чрезвычайно высоко.

В подробном списке упоминалось, что среди эстампов было множество копий с произведений великих мастеров эпохи Возрождения и целый ряд чертежей и рисунков по древнеримскому зодчеству. Очевидно, Рембрандт серьезно изучал итальянских художников и был знаком с археологией. Однако знания по археологии не способствовали появлению в картинах Рембрандта исторического колорита, и героев притч Иисуса он нередко изображал в меховых шапках и турецких головных уборах. Зато выражение лиц всегда отвечало избранному сюжету.

Рембрандт находил библейские типы в еврейском предместье своего города и одевал их в те костюмы, которые продавались тут же, поэтому от его картин веяло чем-то родным, знакомым и понятным. Свидетельство тому — гравюра 1633 года «Бегство в Египет» (рис. 507). Иосиф изображен жалким, тощим стариком-ремесленником в каком-то колпаке, надвинутом на брови и на уши, в коротком, подпоясанном кафтанчике, в гол-



Рис. 509. **Рембрандт.** Изгнание торгующих из храма. *Гравюра*

ландских панталонах и в лаптях. Опираясь на палку, он бегом тащит за собой мохнатого ослика, на котором поместилась молодая, довольно полная женщина, закутанная в дорожный плащ, с ребенком на руках и турецкой чалмой на голове. За седлом привязан узел с бельем, платьем и съестными припасами.

Не отвечающая исторической правде, картина дышит непосредственностью и реализмом. Голландский мастеровой, взглянув на нее, рассказал бы сюжет именно так, как его передавало евангельское сказание: это старик мастеровой, старающийся перевезти в другое место молодую женщину с ребенком. На его лице застыло одно желание: добраться до наступления сумерек в намеченный пункт. На лице женщины ясно передано ощущение опасности, которой путники еще не избежали, и чувство бесконечного доверия к своему тщедушному проводнику. Вся композиция освещена последними лучами догорающего дня, и этот переход от света к темноте передает борьбу между страхом и надеждой.

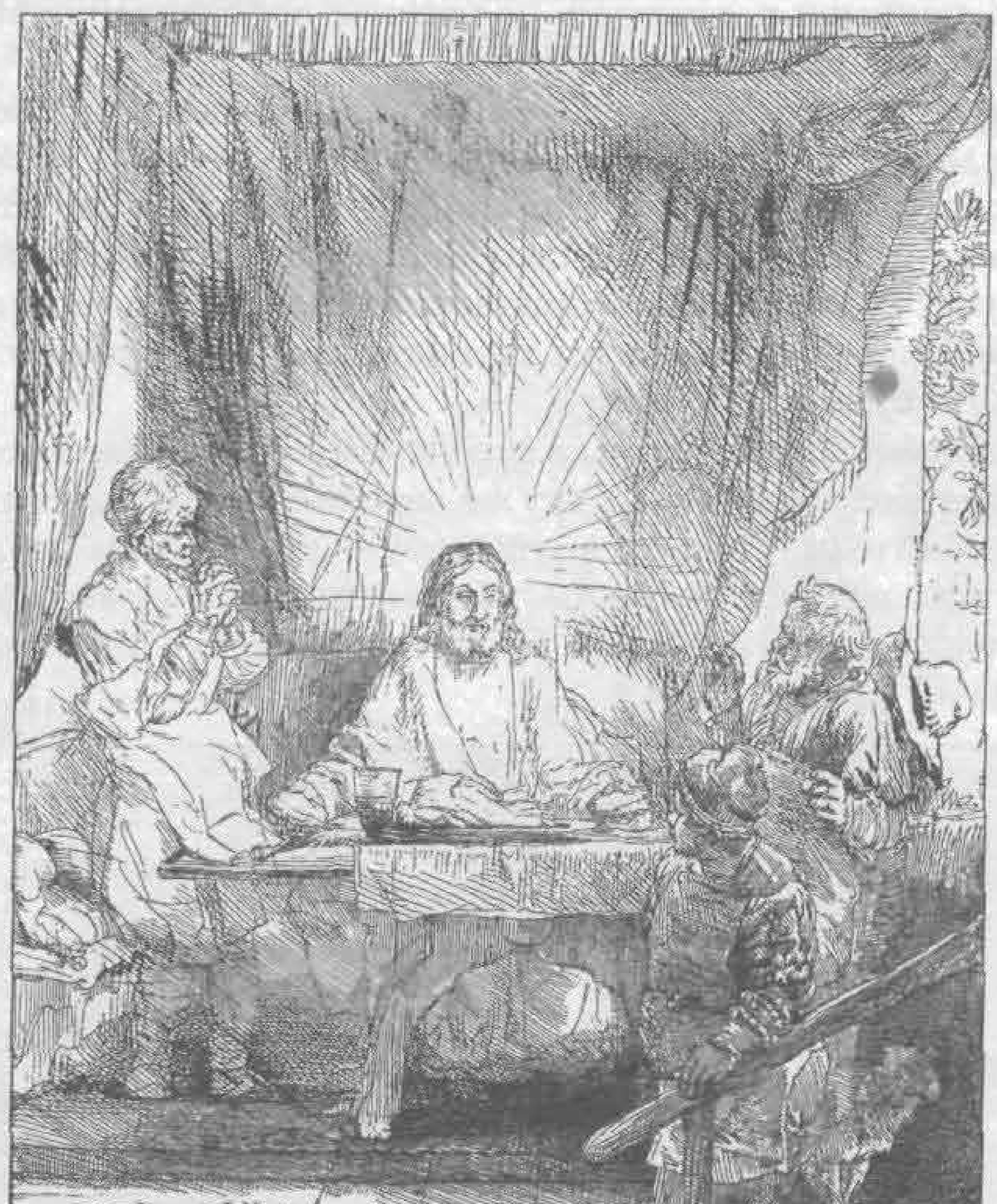


Рис. 510. **Рембрандт.** Христос в Эммаусе

Значение Рембрандта для живописи стало понятнее во второй половине XIX в., когда условная гармоничность итальянской школы сменилась более натуралистической манерой. После Рембрандта изменился взгляд на роль света и тени в картинах. В своих портретах художник сосредоточивал всю силу света на лице, погружая во мрак все остальное. Поэтому зритель, главным образом, обращал внимание на лицо, а не на детали и обстановку. В портретах Рембрандта поражает глубина психологизма: на картине предстает человек со всеми своими слабостями, недостатками и достоинствами. Это и делает его портреты такими привлекательными: изображенные на них люди незнакомы, но от картин веет чем-то близким и понятным.



Рис. 511. **Рембрандт.** Жертвоприношение Авраама

Наиболее известной картиной Рембрандта на библейский сюжет считается «Снятие со креста». Художник изобразил момент, когда Иосиф Аримафейский с учениками и женщинами пришел к кресту для снятия тела Иисуса. Трое поддерживают тело, а четвертый, забравшись на самую вершину креста и перегнувшись через перекладину, помогает осторожно спустить его на простыне. Скромное одеяние последователей Христа резко отличается от внешнего вида представителя синедриона с чалмой на голове и в плаще, подбитом мехом. К этому сюжету художник не раз возвращался, его различные варианты несколько раз повторяются в набросках и гравюрах Рембрандта.

Гравюры Рембрандта иногда носят эскизный характер, но всегда отличаются такой же глубиной концепции, как и картины: «Христос и самарянка», «Христос и ученики



Рис. 512. **Рембрандт.** Святое Семейство



Рис. 513. **Рембрандт**. Флора

Его в Эммаусе» (рис. 510), «Возвращение блудного сына», «Изгнание торгующих из храма» (рис. 509), «Милосердный самарянин», «Исцеление больных», «Проповедь Христа», «Рождество Христово», «Поклонение волхвов». Особенно оригинальна глубоким реализмом гравюра 1635 года «Изгнание торгующих из храма». Бегство торговцев, их озлобление и страх выражены превосходно; собака отчаянно лает на Христа, который хлещет веревками старого менялу. В еврейских типах чувствуется живая, непосредственная наблюдательность, самое тщательное изучение натуры.

Не довольствуясь изображением людей, Рембрандт часто рисовал животных. Лошади удавались ему довольно слабо, зато слон и лев в его набросках обладают всеми характерными признаками этих животных (рис. 508).

Еще больше ценятся пейзажи Рембрандта. Он мастерски сочетал пейзаж с жанром, и даже в библейских картинах пейзаж у него преобладает над фигурами. Быстрота, с ко-

торой гравировал Рембрандт, удивительна. Сохранился анекдот о его необыкновенном мастерстве. Во время одной из загородных прогулок Рембрандта в компании бургомистра Сикса за обедом не оказалось горчицы, и бургомистр послал за ней в город своего слугу. Художник знал медлительность этого человека и побился об заклад, что раньше награвирует доску, чем они получат горчицу. Рембрандт выиграл спор, выгравировав до возвращения слуги пейзаж, который был виден из окна комнаты. Этот эстамп носит название «Пейзаж с тремя деревьями».

Рембрандту нередко заказывали не только портреты, но и групповые изображения целых корпораций. В этом жанре им создано три выдающихся произведения: «Лекция по анатомии», «Амстердамское общество стрелков» и «Представители союза суконных производителей».



Рис. 514. **Франс Халс.** Портрет моряка



Рис. 515. **Франс Халс.** Поющие мальчики

Первую из этих картин Рембрандт написал в 1632 году еще совсем молодым человеком. Семь хирургов столпилось у ярко освещенного трупа. Профессор Тульп в шляпе и в черной одежде сидит со скальпелем в руках и демонстрирует мускулатуру препарированной левой руки. Объясняя функции мускула, огибающего указательный палец, он, приподняв свою левую руку, производит сгибание. Голова Тульпа кажется совершенством во всех отношениях; превосходны и головы некоторых слушателей.

В 1642 году была написана картина, известная в настоящее время под названием «Ночной дозор». Первоначально Амстердамское общество стрелков во главе с начальником Коком решило украсить своими портретами дом общества. Рембрандт не захотел ограничиваться портретами и создал превосходное полотно.

В центре композиции — Франц Баннинг Кок, ярко озаренный огнем, который находится за рамкой изображения. Кок собирается идти со своей дружиной в ночной обход; в одной руке у него посох, знак его должности, другой он делает жест, обращенный к своему помощнику лейтенанту Виллему ван Роуэтенбергу. За ними группируются стрелки с ружьями и копьями, барабанщик выбивает дробь, знаменосец Коррелисен стоит в горделивой позе со своим огромным знаменем; между стрелками шныряют дети.

* * *

В первый раз Рембрандт был женат на Саскии, дочери ученого юриста Ромберта Уленбурга. Художник много раз изображал ее на всевозможных портретах, и когда она была невестой (рис. 513), и когда стала его женой. Саскию нельзя было назвать краса-

вицей, но ее задорная веселость скрашивала обычный голландский тип. Она любила наряжаться, а Рембрандт любил ее наряжать. Спальня походила на ювелирную лавку; постоянные покупки драгоценностей послужили одной из причин, которые привели к описи имущества Рембрандта.

После смерти Саскии художник долго тяготился одиночеством. В конце сороковых годов в его доме появилась Генрика Штофферс, крестьянская девушка, едва умевшая писать. Вскоре в великолепном доме Рембрандта она заняла место Саскии. Когда имущество было продано с молотка, Рембрандт с Генрикой, сыном и дочерью Корнелией переехал в гостиницу «Царская корона», где они жили под опекой кредиторов.

Штофферс умерла в начале шестидесятых годов; их дочь скончалась в младенческом возрасте. Сын от первого брака умер уже женатым. Сам Рембрандт женился на Катрин ван Вик и имел от нее двух детей; он умер в 1669 году.

Рис. 511. «Жертвоприношение Авраама». Авраам в голубовато-зеленой шубе, подпоясанной пестрым кушаком, стал на колени перед Исааком, лежащим на костре. Левой рукой он закрыл ему лицо, а правой почти занес кинжал, но ангел так неожиданно схватил его, что нож падает на землю.

Рис. 512. «Святое Семейство». В колыбели из ивовых прутьев спит младенец Иисус; у колыбели сидит молодая женщина голландского типа в малиновом платье, подол которого несколько приподнят и видна нижняя темно-синяя юбка; на голове белая косынка, в руках книга. Обстановка бедная; на стенах висят инструменты плотника; сам Иосиф выстругивает деревянное коромысло. Шесть ангелов, похожие на амуров, гурьбой спрыгивают с облака, направляясь к колыбели младенца.



Рис. 516. **Дирк Халс.** Соло

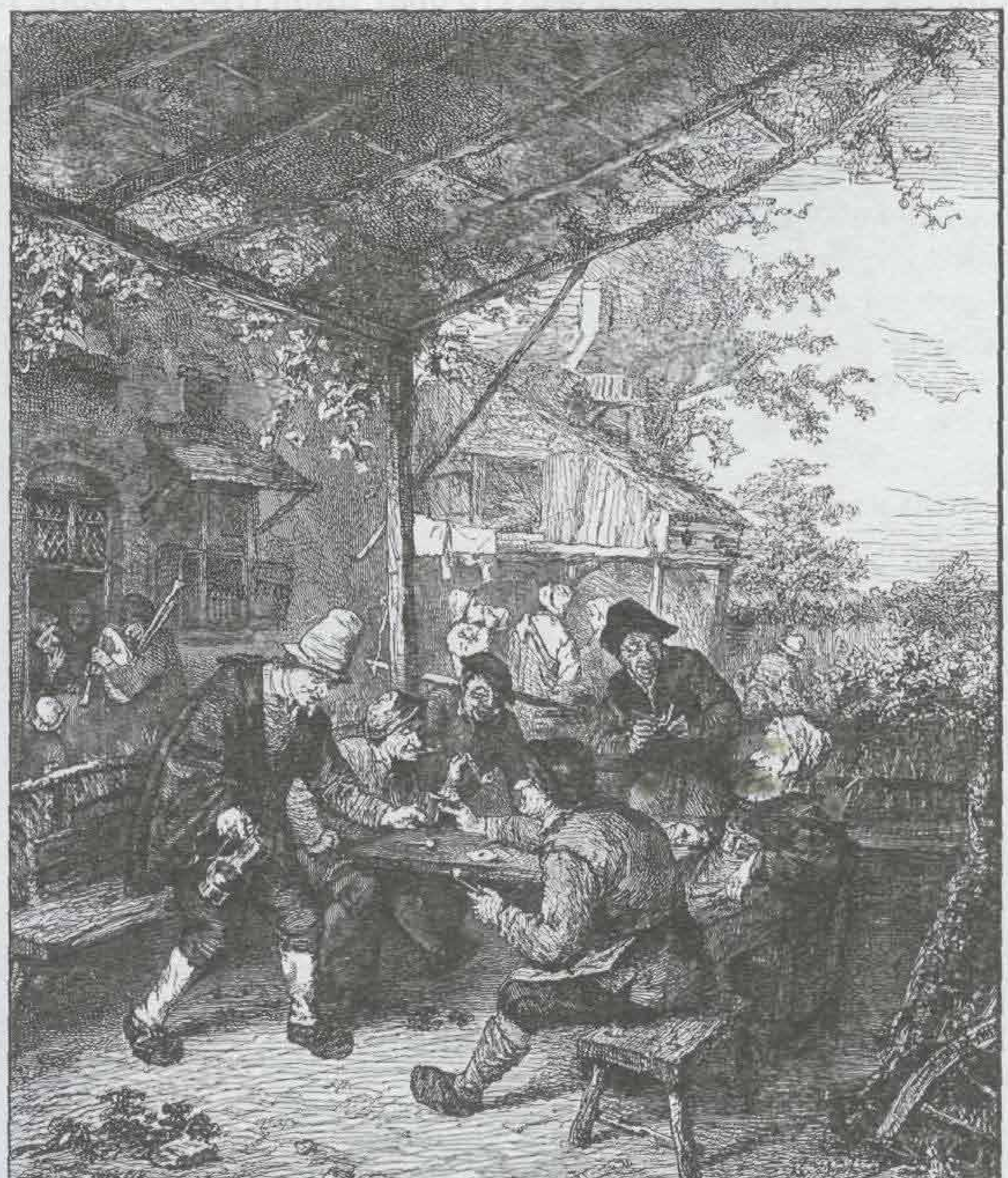


Рис. 517. **Адриан ван Остаде.** Беседа

* * *

Франс Халс (между 1581 и 1585—1666), уроженец Антверпена, был одним из наиболее блестящих портретистов середины XVII в. Отличительная черта Халса — поразительная бойкость письма. Он не возвысился до законченности работ Рембрандта, но заставил свою натуру живо смотреть из рамки. Невоздержанная жизнь вредила Халсу, и веселые полупьяные персонажи его картин часто были собутыльниками автора.

Рис. 514. «Портрет моряка». Избоченившийся капитан изображен в желтом кафтане с красным шелковым шарфом и в черной шляпе.

Рис. 515. «Поющие мальчики». Халс охотно писал небольшие изображения жанрового характера, состоявшие из одной или нескольких поясных фигур. На рисунке двое юношей погружены в разучивание песни, которую они стараются подобрать на лютне; особенно мастерски передано напряжение мускулов при пении.

Талантливым учеником Халса был его брат Дирн (1600—1656). Его картины очень колоритны, несмотря на миниатюрность (рис. 516).

Адриан ван Остаде (1610—1685), ученик Халса, которого называли «голландским Тенирсом». Он изображал крестьянский быт, странствующих музыкантов, булочников, трактирные сценки (рис. 517).

Из учеников Рембрандта наиболее талантливым был Герард Доу, родившийся, как и его учитель, в Лейдене (1613 — 1675). От Рембрандта он воспринял гармоничность отделки и проработку света и тени. Доу не писал на библейские и исторические темы, а посвятил себя маленьким жанрам, прекрасно выполняя мельчайшие подробности миниатюр.

О его чистоплотности и аккуратности ходили целые легенды. Он никогда не открывал окон мастерской, чтобы не допустить внутрь пыли. Войдя в комнату и устроившись за мольбертом, он долгое время сидел недвижно, чтобы дать улечься пыли, поднятой его приходом. Доу сознавался, что однажды трое суток провел над изображением ручки метлы, которое несколько раз переписывал.



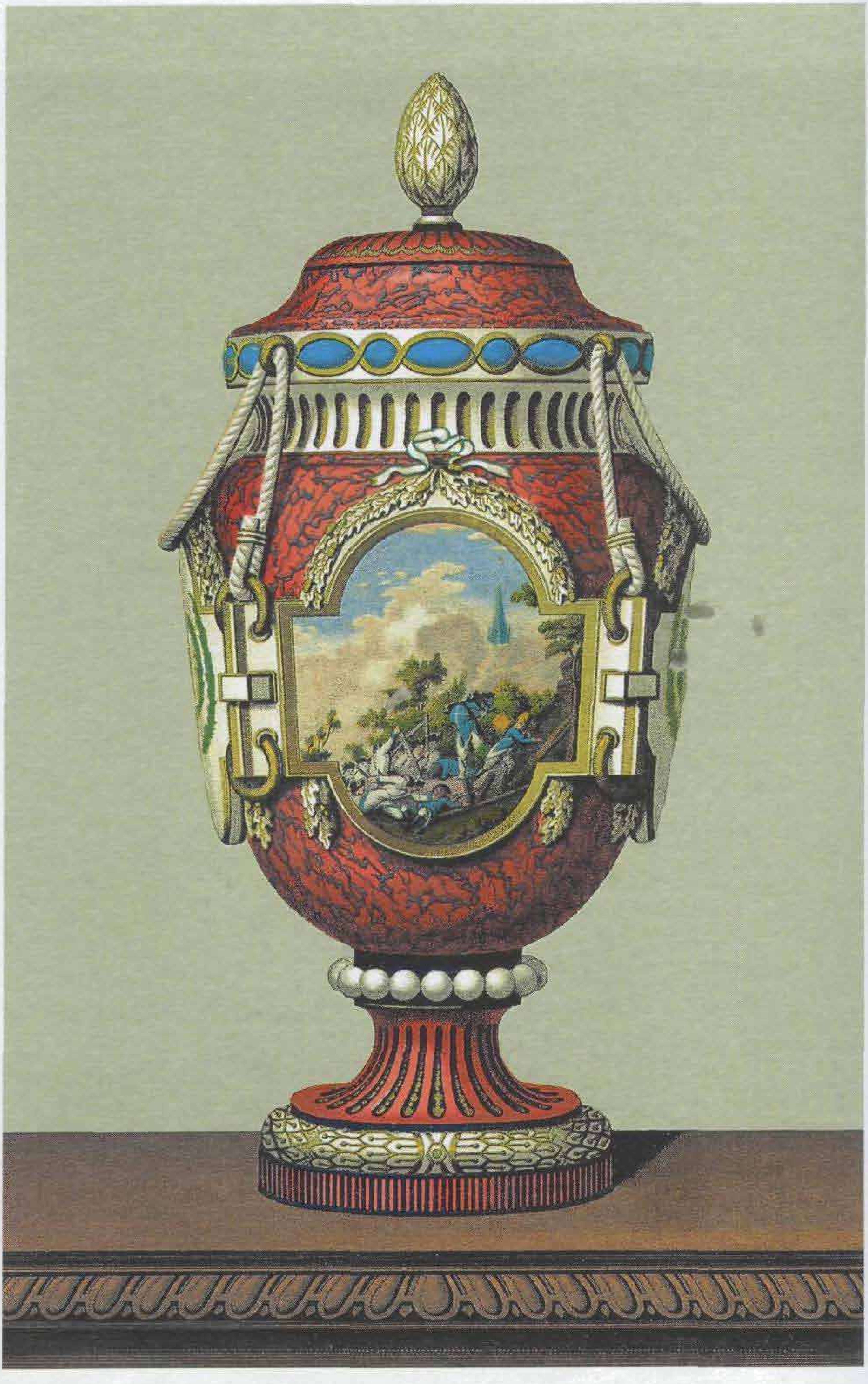
Рис. 518. **Герард Доу.** Мотальщица

Анекдоты, заменяющие биографические подробности, как нельзя лучше характеризуют оригинальную манеру Доу. Он достиг того, что его произведения ценились на вес золота и кажутся привлекательными даже при близком рассмотрении. Еще учеником Рембрандта Доу продавал свои маленькие работы по 1700 гульденов.

Одной из лучших картин Доу считается «Женщина с ребенком у открытого окна». Здесь нет никакого сюжета, однако картина привлекает строго выдержанным настроением, тем, что принято называть гармонией. В молодой хозяйке, в ее свежих, правильных чертах нет ничего идеального, нет условной, слащавой красоты. Она усердно работает. Комната простая, но чистая. Через открытое окно видна ярко освещенная улица. Здесь все дышит здоровой жизнью, без излишества, но с довольством и счастьем.



45. ***Жан Батист Грез***
Рукодельница. *Ок. 1759 г.*



46. **Европейское декоративно-прикладное искусство**
Ваза с изображением сцен битвы при Фонтенуа
Неглазурованный фарфор. XVIII в.



47. ***Жан Оноре Фрагонар***
Триумф любви. *1771—1773 гг.*



48. ***Жак Луи Давид***
Портрет графини Дарю. *1810 г.*

Интересен этюд «Скрипач», который долго считался автопортретом художника. На картине изображено окно, через которое видна мастерская живописца. У окна стоит молодой человек с необычайно жизнерадостным лицом, с длинными белокурыми волосами и с широкополой серой шляпой, надетой набекрень. Он играет на скрипке, глядя прямо на зрителя с беспечно-задорной улыбкой.

Большую известность приобрели два этюда Доу: «Мотальщица» и «Читательница». Это портреты двух старушек в очках, из которых одна занята чтением, а другая — мотанием ниток (рис. 518, 519).



Рис. 519. **Герард Доу.** *Читательница*

Чрезвычайно близко по технике подошел к Рембрандту один из лучших его учеников Филипс Конинк (1619—1688), достигший удивительных результатов в воспроизведении различных эффектов светотени (рис. 521).

Питер де Хох (1629—1685) тоже считается учеником Рембрандта. Он удивительно точно изображал уютную обстановку голландских комнат и сообщал праздничный блеск своим жанровым полотнам. Одна из его особенностей — изображение комнат через отворенную дверь. Фигуры у него служили как бы дополнением к обстановке, хотя вполне может быть названа жанровым произведением его «Кружевница» (рис. 520).

Одновременно с Доу работал другой блестящий голландский жанрист Герард Терборх (1617—1681). Его жанры превосходят Доу и размерами, и грацией в передаче богатых тканей и одежд. Он значительно глубже Доу и разнообразнее его в выборе сюжетов. Терборх не довольствовался изображением селедочниц и аптекарей, его больше привлекали латы, кавалерийские сапоги и атласные платья. Этот художник обладал необычайно широким кругозором. Он много путешествовал, посещал художественные галереи, был знаком с художниками не только Германии, но и Италии, Испании, Франции и Англии.

Одной из известнейших картин Терборха считается «Стакан лимонада»; на ней изображена молоденькая блондинка, в желтой атласной кофте, обшитой пухом, и в черном капоре. Молодой человек, очевидно, доктор, приготовил ей лимонад и, помешивая его, предлагает, чтобы она немедленно его выпила; сзади старуха также уговаривает ее сделать это. Выписана картина превосходно, особенно художник блещет техникой воспроизведения атласной ткани. Так же превосходно выписан атлас и в композиции «Полученное письмо» (рис. 523).

Третий крупный талант среди жанристов голландской школы, Габриель Метсю (1629—1667), учился сначала у Рембрандта, а затем у Доу. Метсю занимает как бы промежуточное положение между Доу и Терборхом. Блестящий в технике, он как будто не стремился к решению серьезных художественных задач.



Рис. 520. **Питер де Хох.** Кружевница

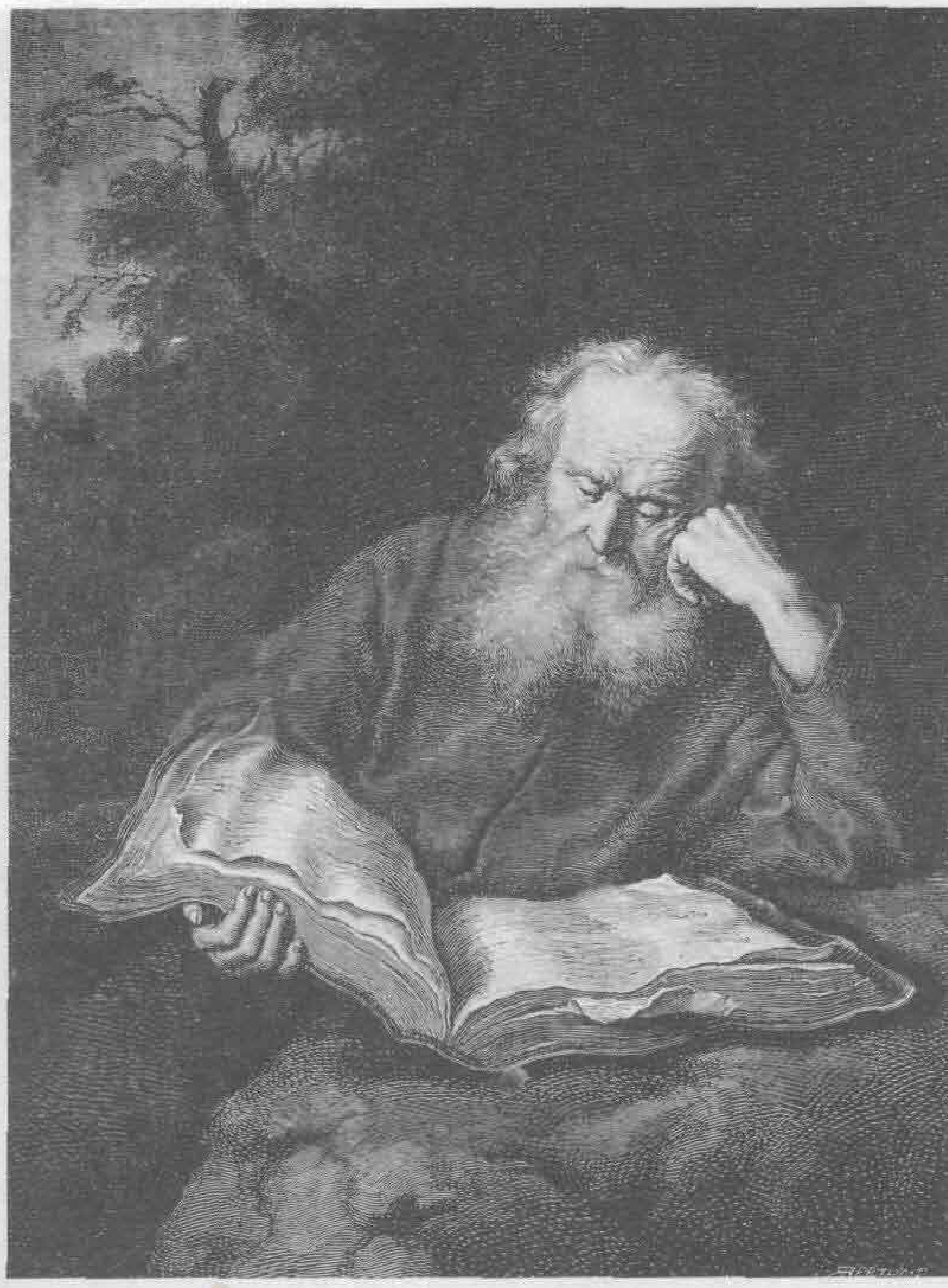


Рис. 521. **Филипс Конинк.** Пустынник

Картина «Больная и врач» напоминает манеру Терборха, в которой выписан розовый атлас юбки на больной. Фигура пожилого врача, который рассматривает флакон с жидкостью,— одна из самых типичных у Метсю (рис. 524).

Другой талантливый ученик Доу — Франц ван Мирис (1635—1681). Он выполнял заказы с ранней молодости. Отовсюду его звали занять место придворного живописца: предложения поступали из Италии, Германии и Франции. Но ван Мирис никуда не выезжал из Амстердама: он жил очень богато и все свободное время посвящал отчаянным кутежам. Его другом был лейденский живописец Ян Стен (1626—1679), который был не только талантливым художником, но и веселым трактирщиком. Биографы свидетельствовали, что приятели, сидя в кабаке Стена, вдвоем выпивали больше, чем все посетители за день. Один раз ван Мирис чуть не утонул, когда упал с моста в реку; его вытащили проходившие мимо башмачники. Умер ван Мирис на сорок шестом году жизни в полном расцвете своего таланта.



Рис. 522. **Питер де Хох.** Утренний туалет

Знаменитый пейзажист Филипс Вауэрман (1619—1668) перенес жанровые сцены, или, как тогда их называли, «бамбоччиады», из-под кровель домов на открытый воздух. Он сводил в гармоническое целое пейзаж и человеческие фигуры, что редко удавалось живописцам (рис. 525). От его «Постоялых дворов», «Проезжих на привале», «Бродов», «Конюшен» веет чем-то шекспировским: могучей наблюдательностью и трезвым спокойным отношением к натуре. Предчувствуя смерть, Вауэрман сжег все свои эскизы и этюды, оставшиеся непроданными. По словам друзей, там было много превосходных по силе вещей.

Другой голландский живописец, Николас Берхем из Гаарлема (1620—1683), получил прозвище «Теокрита живописи». Его пейзажи отличаются жизнерадостностью и несравненной поэзией. После путешествия по Италии он перенес свои южные впечатления на изображения северной родины: его Голландия нередко озарена итальянским солнцем. Пейзажи Берхема свидетельствуют о тонком изучении природы.

Якоб ван Рейсдал (1628 или 1629—1682), считающийся «отцом» пейзажного искусства (рис. 526), превзошел Берхема. Он чужд искусственности, и потому не подправлял натуру, а искал в ней характер и настроение. Биогра-

фы утверждали, что ван Рейсдал никогда не выезжал из Гаарлема, но ему принадлежат картины, изображающие виды Швейцарии, Германии и даже Норвегии. Среди его произведений имеется несколько прекрасных перспективных видов внутренних помещений церквей, находящихся вне Гаарлема, что прямо свидетельствует о его поездках в другие места.



Рис. 523. **Герард Терборх.** Полученное письмо



Рис. 524. **Габриель Метсю.** Больная и врач

Не меньшей славой, чем ван Рейсдал, пользовался талантливый голландский пейзажист Паулюс Поттер (1625—1654). Прожив всего двадцать восемь лет, он оставил сравнительно небольшое число картин. Тем не менее он занял совершенно исключительное место среди художников мира по умению изображать породы домашнего скота в различных видах и ракурсах (рис. 476). Он не пренебрегал и пейзажем, доведенным им до высокой степени совершенства.

Лучшей картиной Поттера считается «Ферма» (рис. 527). Она была написана по заказу принцессы Эмилии Нассауской. Принцесса, правда, не только не захотела повесить картину в своем кабинете над камином, по размеру которого и был заказан холст, но вовсе отказалась принять ее, если только художник не перепишет центральной фигуры коровы, энергично справляющей малую нужду. Художник не согласился с капризами утонченной заказчицы и продал картину в другие руки.

Другая удивительная картина Поттера — «Суд животных над охотником» написана на доске, разделенной на четырнадцать отделений. Два больших отделения занимают центр доски, остальные, более мелкие, составляют обрамление. В центральном верхнем отделении изображено «Судилище зверей». Под деревом сидит лев со скипетром; вокруг него свита: слон, бык, кабан, леопард и козел. Лисица, немного выдвинутая вперед, изображает не то секретаря, не то прокурора: она читает обвинительный акт.



Рис. 525. **Филипс Вауэрман.** Кавалерийская стычка. *Фрагмент*



Рис. 526. **Якоб ван Рейсдал.** Водопад

Полураздетый охотник с закрученными назад руками стоит, поникнув головой, под охраной медведя, двух волков и оленя. Сторожить лошадь охотника поручено обезьяне, которая важно сидит на дереве, служащем коновязью. Вдали медведь, кабан и буйвол ведут сообщников преступления — четырех собак.

Ниже — другая композиция: «Казнь охотника». Под деревом приговоренный к казни испытывает ту же участь, которую он готовил зверям: его жарят на вертеле два медведя, козел поливает его салом, а слон и обезьяна та-

скают хворост. На высохшем суку дерева волк и лисица вешают собак; обезьяна, сидя на суку, удостоверяется в смерти врагов. В правой стороне композиции звери пляшут вокруг пригорка, а лев и леопард любуются их праздником.

Картинки, идущие вокруг двух этих композиций, составлены из следующих сюжетов: 1) «Видение св. Губерта» — известное явление оленя с крестом между рогами; 2) «Охотник, затравивший зайца на чужой земле». К нему бежит хозяин земли с длинной палкой; 3) «Диана и Актеон»; 4) «Охота на куницу»; 5) «Охота на леопарда при помощи железной западни с зеркалом»; 6) «Охота на волка»; 7) «Охота на буйвола»; 8) «Охота на львов»: темнокожий человек на вороном коне стреляет во льва из лука, остальные с копьями и саблями стараются добить зверя; 9) «Охота на кабана»; 10) «Ловля обезьян»: дикари выставили для мартышек клейкую жидкость в оловянной плошке, которой они натираются; 11) «Охота на медведя»; 12) «Охота на диких коз». Из этих двенадцати картинок не все написаны Поттером: «Диана и Актеон» принадлежит работе Куленбюрга; «Видение св. Губерта», по мнению некоторых знатоков, принадлежит кисти Тенирса. Сам сюжет карти-

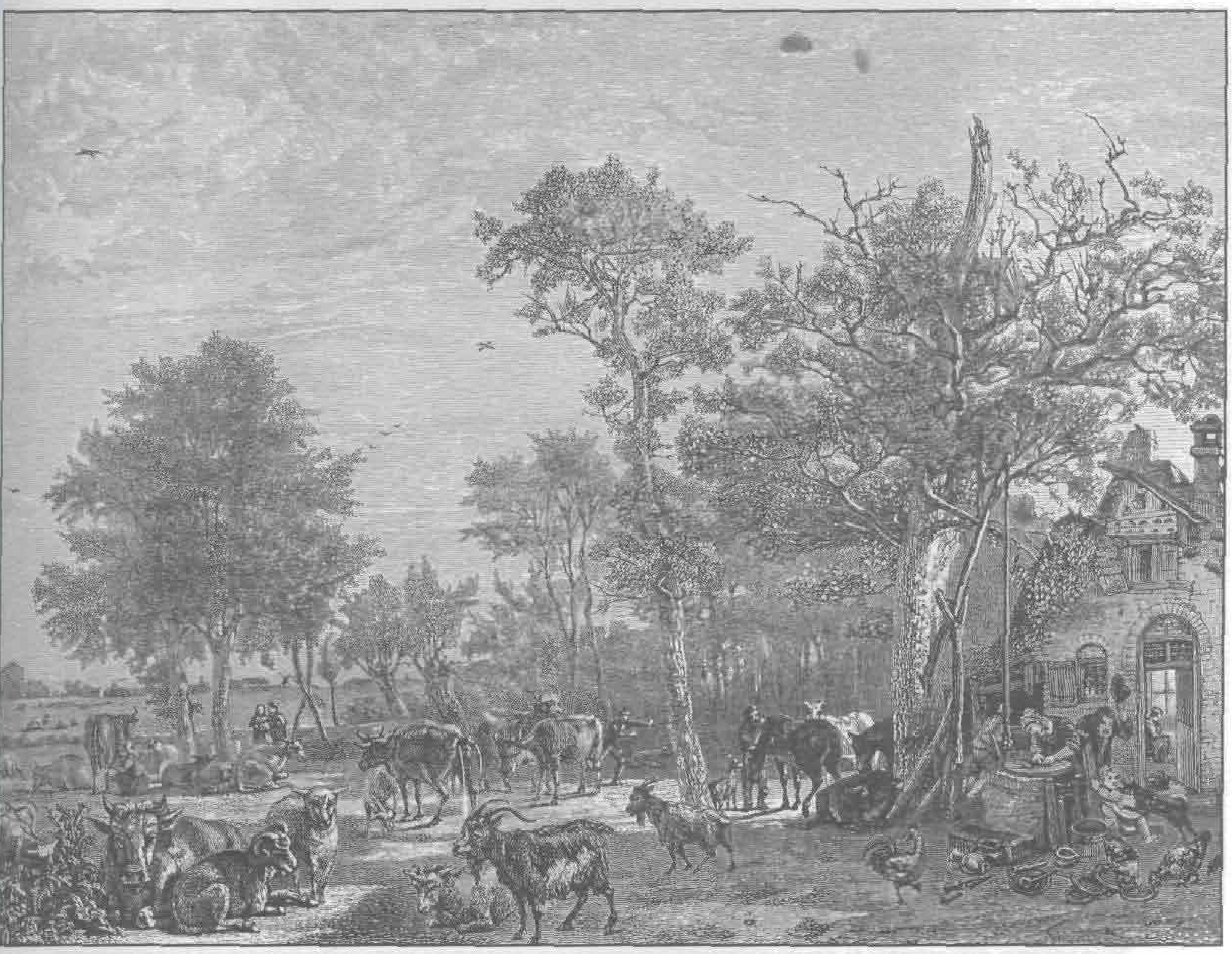


Рис. 527. **Паулюс Поттер.** Ферма. *Фрагмент*

ны заимствован из известной басни «Процесс человека со зверями» и написан, возможно, по заказу охотника.

В историю живописи вошло также имя превосходного голландского мариниста Виллема ван де Вельде (1633—1707). Большинство его картин перевезено в Англию, где издавна морские пейзажи предпочитались всем видам живописи. Он даже переехал в Лондон по приглашению короля Георга II, где продавал свои бури, штили и морские сражения по баснословным ценам. Так, за картину, изображающую штиль, он получил двадцать тысяч фунтов стерлингов.



Рис. 528. **Тенирс.** Гитарист



Рис. 529. Эскуриал, дворец Филиппа II

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Испания

Рибера.— Сурбаран.— Веласкес.— Мурильо

Время правления Филиппа II, при всех его недостатках, *содействовало процветанию испанского искусства.* Ни в одной стране мира за одно царствование не было построено такого количества церквей и монастырей, как при Филиппе II. Лучшие, наиболее доходные земли перешли в руки монахов. Художники были приглашены для росписи множества новых церквей.

В их творчестве, прежде всего, чувствовалось сильное мавританское влияние. Подковообразные арки, воздушные колонны и кружева орнаментов развивали вкус и колорит у испанцев.



Рис. 530. **Луис де Моралес.**
Скорбящая Богоматерь

Другими факторами, обусловившими особое своеобразие испанской живописи, были влияние античности и творчества Рафаэля, Леонардо да Винчи и Микеланджело, Рубенса и ван Дейка. Под воздействием всех этих элементов Испания дала превосходную школу с такими выдающимися мастерами, как Веласкес и Мурильо.

Характерной, отличительной чертой испанской школы является бледный, матовый цвет изображаемого человеческого тела. Живописцы стремились показать особую белизну, не напоминающую о мавританском типе кожи.

Первым испанским художником, получившим известность у себя в стране, считается Хуан Деборгоньо, расписавший фресками собор в Толедо и серебряную трапезу мадридского собора. Знаменитыми живописцами были Луис де Моралес, Эль Греко (Доменико Теотокопули), Луис Тристан, Хуан Хоанес, Берругете и др.

Луис де Моралес (1510 е или 1520 — 1585) был прозван «эль Дивино» («божественный»). Его картины темны и жестковаты, но они прекрасно выражают скорбь и страдания (рис. 530).

Алонсо Берругете из Толедо (1488—1561) отличался многосторонними талантами: он был архитектором, скульптором и живописцем. Примером его работ может служить кар тина «Аутодафе» (рис. 531).

Первым испанским художником в области колорита был признан Франсиско де Херрера эль Виеко (1576—1656; рис. 532).

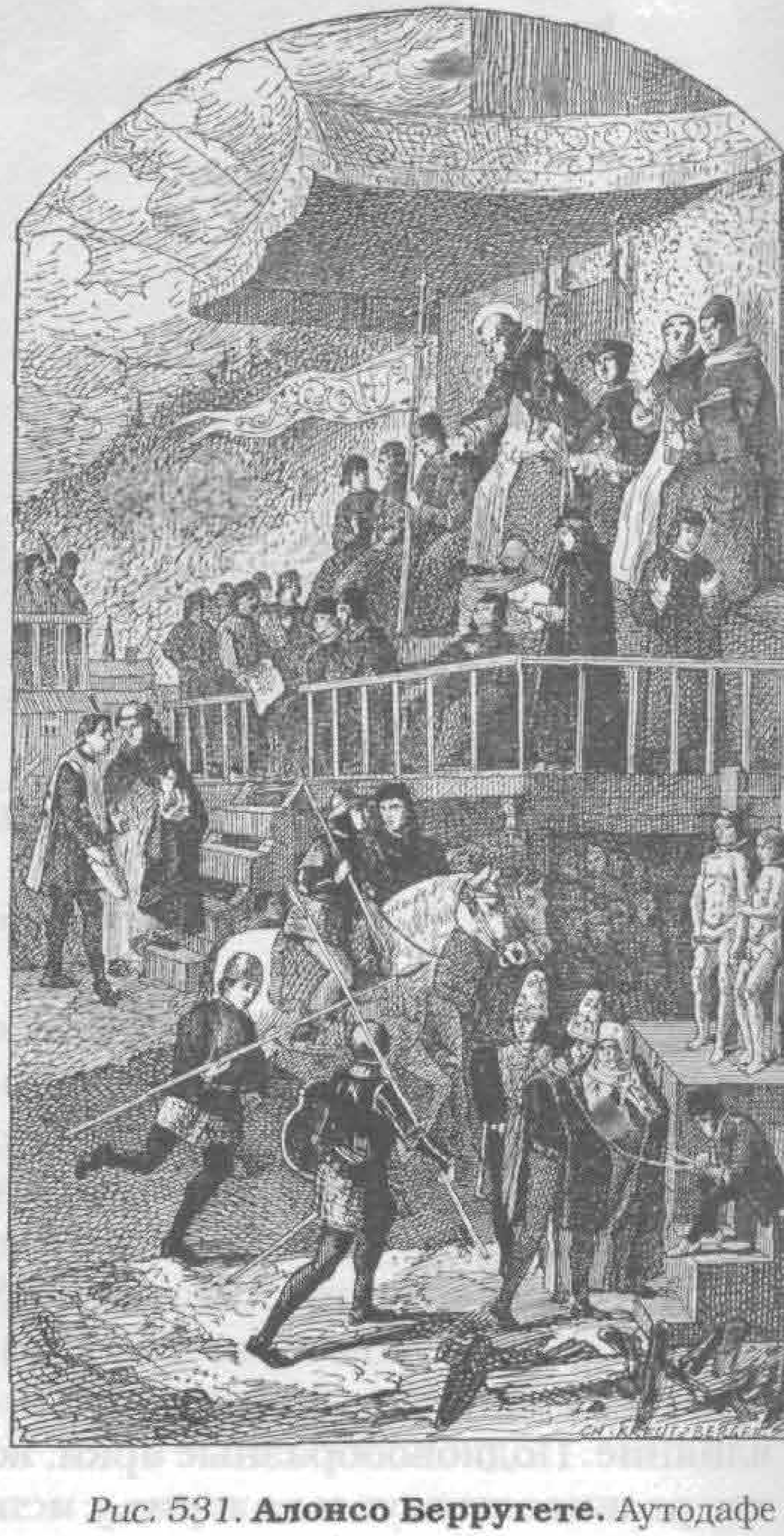


Рис. 531. **Алонсо Берругете.** Аутодафе

Крупным талантом был Хусепе де Рибера, или Хосе Рибера (1591—1652) *прозванный «Спаньолетто» (Маленький испанец). Он родился в Валенсии,* но, страстно любя живопись, переехал в Италию, где служил лакеем, солдатом и пять лет пробыл в плену у алжирских корсаров. Возвратившись из плена, он поступил учеником в мастерскую Караваджо. Художник долго влачил нищенское существование, пока не женился. Его женой стала дочь торговца картинами Кортеза Элеонора, первая красавица Неаполя. Богатство, принесенное женой, поддержало талант Риберы. Вскоре его назначили придворным живописцем Неаполитанского вице-короля; Папа пожаловал его орденом Христа.

Конец жизни Риберы был довольно таинственным. Его красавицу дочь Марию Розу похитил Неаполитанский вице-король. Семидесятилетний художник, вооружившись кинжалом, вышел из дома в сопровождении верного слуги. Больше его никто не видел. Был ли он убит или посажен в тюрьму, неизвестно.

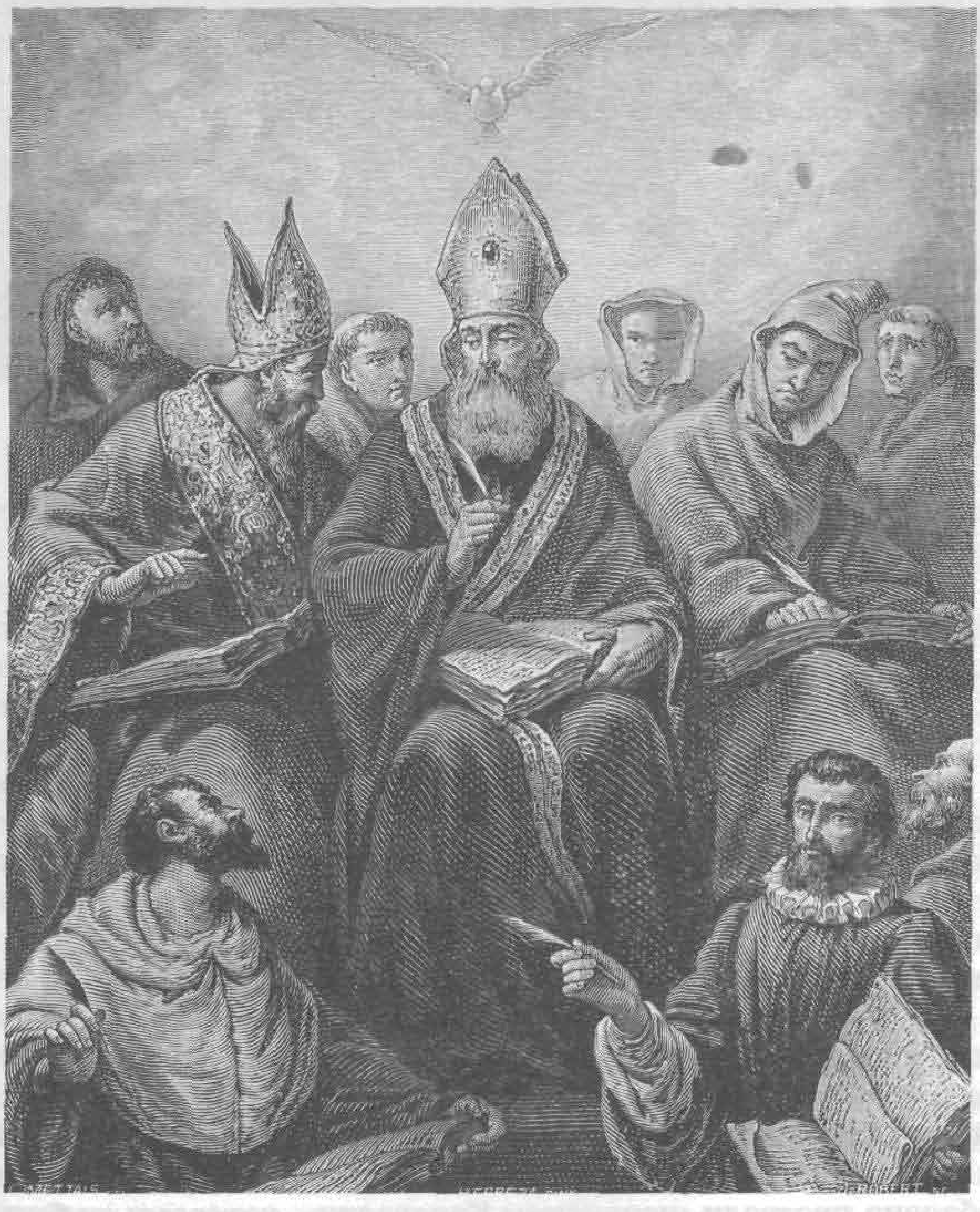


Рис. 532. **Франсиско де Херрера эль Виеко.** Св. Василий

Рибера по направлению и школе близок итальянской традиции, однако пылкий испанский темперамент разительно отличает его от итальянцев (рис. 533, 535). Его композиции, наполненные контрастами световых эффектов, несут на себе отпечаток сумасбродства и самой разнузданной фантазии. С особенным вниманием он останавливался на изображениях пыток. Нередко его картины изобилуют изображениями святых с полуободранной кожей (рис. 534).

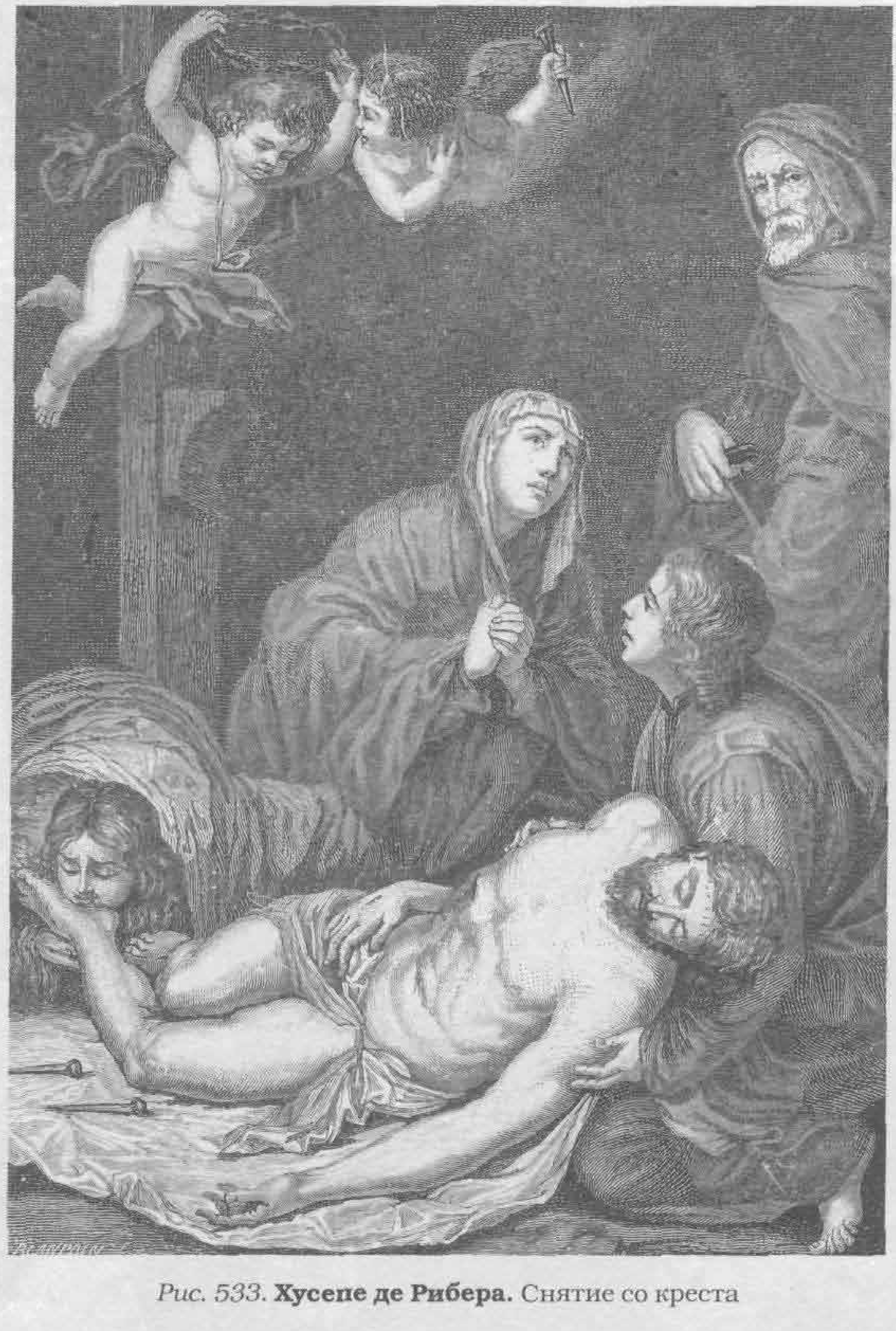


Рис. 533. **Хусепе де Рибера.** Снятие со креста

Франсиско Сурбаран (1598—1664), представитель т. н. «севильской» школы, был учеником Хуана де лас Раэласа, последователя венецианской школы. Сурбарана прозвали «испанским Караваджо», которому он был близок

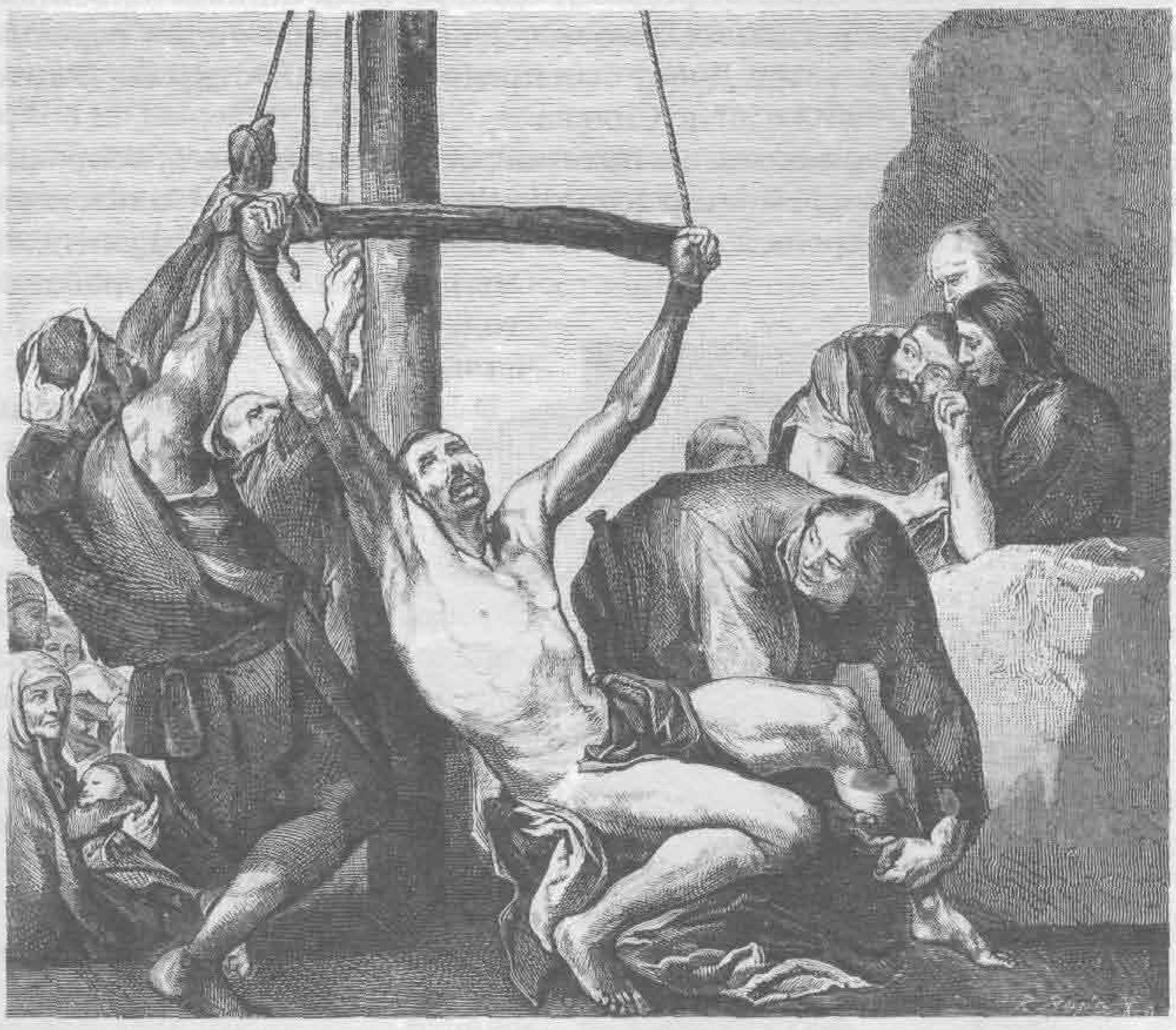


Рис. 534. **Хусепе де Рибера.** Мученичество св. Варфоломея

по колориту. Именно благодаря серьезному и торжественному колориту его произведения столь эффектны и производят сильное впечатление. Все дальние планы картин оставались у него в полумраке.

Поскольку обнаженное тело испанцы изображали очень редко, Сурбаран закутывал фигуры с ног до головы густыми драпировками. Однако это не означало, что он плохо знал анатомию. Наоборот, сквозь складки драпировок на картинах Сурбарана превосходно чувствуется человеческое тело.

Сурбаран, как и все испанские художники, работал на монастыри и церкви, исполняя фрески на всевозможные сюжеты (рис. 536). И все же при изображении испанских затворниц и монахинь у него непременно чувствовался веселый, светский отпечаток, которым отличались испанки; свойственные южным натурам благочестие и чувственность в его изображениях слиты неразрывно. Его святые — стройные, отчасти даже сладострастно-прелестные создания.

Серьезно относясь к живописи, Сурбаран сомневался в своем художественном даровании, хотя и имел звание королевского живописца и даже соответственно подписывал свои картины. Рассказывали, что к одной из таких подписей король Филипп IV собственноручно прибавил: «и король живописцев».

6 июня 1599 года в Севилье родился один из величайших живописцев мира Диего Родригес де Сильва Веласкес. Последняя фамилия перешла к нему по линии матери; отец Диего был представителем старого, богатого дворянского рода и носил имя де Сильва.

Дав сыну хорошее домашнее воспитание, отец поместил его, вопреки семейным предрассудкам, в мастерскую художника Херреры. Но там юноша оставался недолго и перешел к Пачено, считавшемуся лучшим учителем в Севилье. Пять лет он работал в его мастерской и женился на дочери учителя.



Рис. 535. **Хусепе де Рибера.** Св. Инесса

В 1622 году Веласкес переехал в Мадрид и вскоре получил заказ на портрет первого министра, герцога Оливареса. Вскоре король Филипп IV поручил двадцатидвухлетнему художнику написать себя. Увидев портрет, король приказал убрать из дворца все прежние свои изображения, назначил Веласкеса королевским живописцем, камергером и гофмаршалом, заявив, что кроме Веласкеса его черты не будет изображать никто.

Знакомство с Рубенсом побудило Веласкеса оставить родину и отправиться на Апеннинский полуостров. Чтобы облегчить поездку, король дал ему поручение, и Папа Урбан VIII принял его с особенным расположением, предоставив возможность жить в самом Ватикане. Здесь молодой испанец написал ряд прекрасных картин, а возвратившись на родину, он привез по поручению короля несколько картин Тициана и Веронезе и снова получил награды от Филиппа.

Рассказывали, что король, приехав в мастерскую Веласкеса посмотреть только что оконченную картину «Апофеоз живописи», вместо похвалы взял кисть и на груди Веласкеса, изображенного в углу картины, написал орден св. Иоанна.

Несколько лет спустя король снова послал художника в Италию с поручением приобрести картины и статуи для Мадридской академии. В эту поездку Веласкес написал портрет Папы Иннокентия X, одно его из лучших произведений (рис. 538). Умер Веласкес 6 августа 1660 г.

Произведения Веласкеса хранятся в разных музеях Европы, и везде они являются украшением картинных галерей. Во всех его работах на первый

план выступает точное воспроизведение натуры, воплощенное в широкой и смелой обработке характера изображаемого лица. В каждом его портрете, в каждой картине разлита какая-то торжественность, настраивающая зрителя на высокий лад.

В знаменитом «Распятии» Веласкеса игра теней и света соответствует высоте сюжета. Тело Иисуса на ночном фоне неба сверкает матовой серебристостью и благородной кожей, а голова, склоненная вперед со свесившимися на правый бок волосами, осталась в тени.



Рис. 536. **Франсиско Сурбаран.** Святой Бонавентура

Благодаря такому подходу Веласкес возвышал обычный этюд или портрет до настоящего произведения искусства. На «Портрете Алессандро дель Борро» изображен толстый, упитанный, красноносый, закутанный в плащ человек, стоящий во весь рост у колонны. Здесь мастерство портрета доведено до виртуозности. Перед нами предстает личность со всем ее строем жизни, биографией и послужным списком (рис. 537).

Много раз Веласкес писал портреты графа Оливареса, герцога де Сан Лукара, первого королевского министра Испании. На одном из них министр стоит у стола во весь рост, в черном модном костюме, с хлыстом в руках и смотрит прямо на зрителя. Лицо полно энергии и удивительно типично. Проницательные глаза не одинаковы: один больше другого, нос некрасивый, мясистый, широкий, высокий лоб, подстриженные бакенбарды и эспаньолка вместе с черными, горизонтально вытянутыми усами, придают облику государственного мужа, двадцать два года стоявшего во главе испанской политики, отпечаток яркой индивидуальности и строгого характера.

* * *



Рис. 537. **Диего Веласкес**. Портрет маркиза Алессандро дель Борро, начальника итальянской армии при короле Фердинанде III (1649—1651)

Современником Веласкеса был Алонсо Кано (1601—1667), живописец, скульптор и архитектор. Хотя он никогда не бывал в Италии, но в своих позднейших произведениях мягкостью колорита, чарующими полутонами, чистотой и правильностью рисунка приближается к величайшим итальянским мастерам.

Алонсо был сыном посредственного художника, однако обладал незаурядным талантом и жаждой усовершенствования. В 37 лет этот художник стал первым профессором Мадридской академии художеств и учителем инфанта Карлоса. Как королевский живописец, он переселился в Мадрид и с особенным рвением изучал Веронезе, Тициана и Рафаэля. Конец его жизни удивителен. Его жена была убита неизвестным. Подозревали, что сам Кано убил ее в порыве ревности. Его осудили и приговорили к казни. Король заменил художнику смерть пребыванием в монастыре, где тот и умер.

Несколько позднее появился другой могучий талант, принесший славу испанской

живописи — Бартоломе Эстебан Мурильо (1618—1682).

Его родители были бедны, и в детстве Эстебану пришлось жить в нужде. Отец отдал сына учиться у дальнего родственника, художника Хуана де Кастилио. Но вскоре учитель уехал, и Мурильо опять остался без наставника.

Чтобы хоть как-то поддержать свое существование, он во множестве писал мелкие образки и продавал их морякам и миссионерам. Однажды в Севилье открылась выставка проезжего художника Педро де Молиа (1610—1666), только что окончившего курс в мастерской ван Дейка. Мурильо отправился на выставку, и перед ним открылся новый мир.

Энергия юноши была огромной, а посещение выставки только подстегнуло ее: он еще с большим рвением принялся за писание образков, продал их целую партию и отправился в Мадрид пешком, на-



Рис. 538. **Диего Веласкес.** Иннокентий X

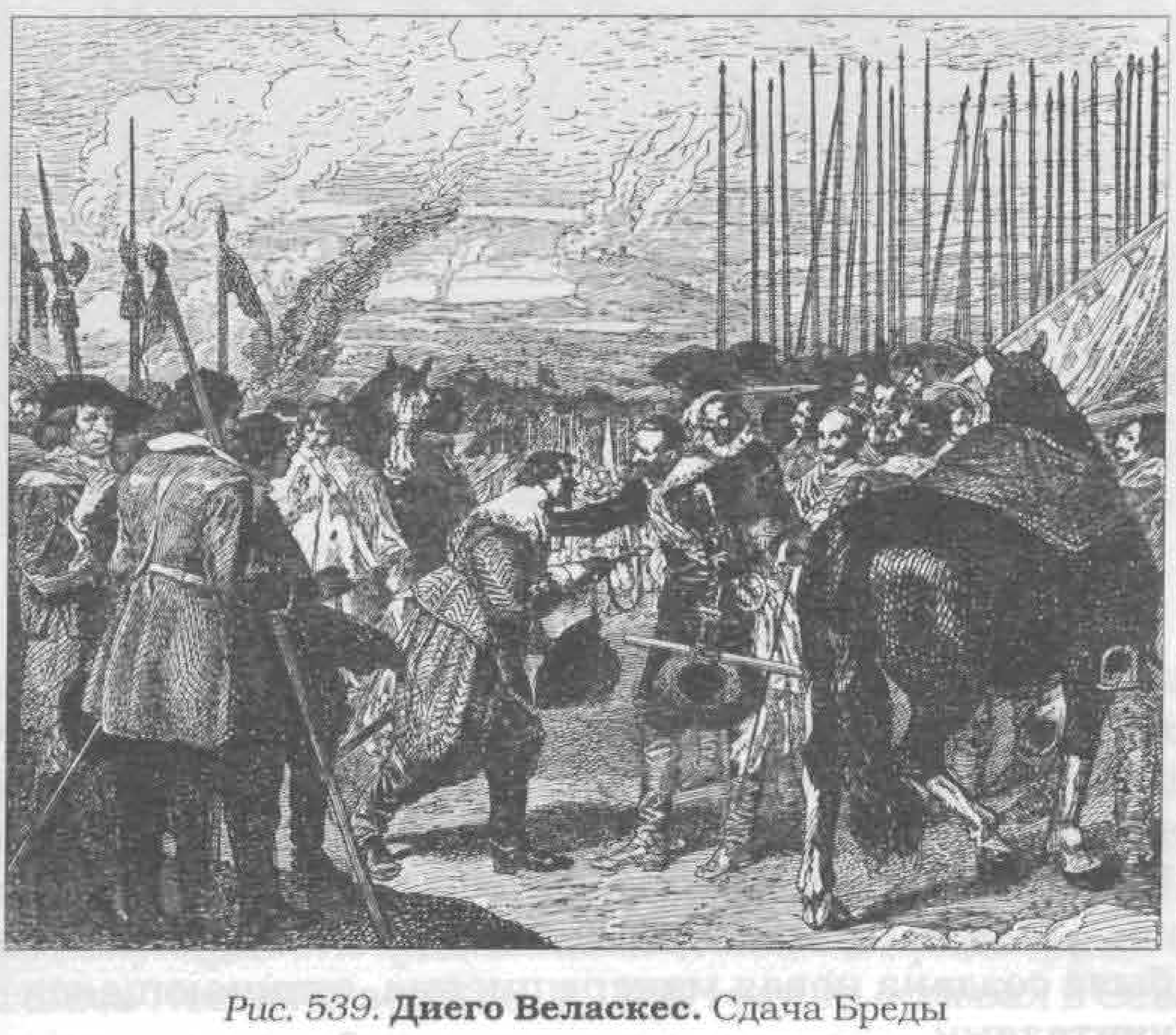


Рис. 539. **Диего Веласкес.** Сдача Бреды



Рис. 540. **Бартоломе Эстебан Мурильо**. Девочка с плодами

деясь оттуда перебраться в Италию. Слава Веласкеса привела юношу в его мастерскую. Веласкес, убедившись в таланте Мурильо, достал ему разрешение работать в Эскуриале с оригиналов. Веласкес не пустил ученика в Италию, считая, что тому необходимо вначале развить нужную технику.

Три года Мурильо проработал в Мадриде. С одной стороны на него оказали огромное влияние Тициан, Рубенс и ван Дейк, с другой — Рибера и Веласкес. Им была создана новая манера письма, отличающаяся от выработанной его учителями.



Рис. 541. **Бартоломе Эстебан Мурильо**. Мальчик с собакой

По возвращении на родину Мурильо завалили заказами. Он стал обеспеченным человеком и смог жениться на богатой девушке. Придворная жизнь не прельщала художника, и он отдался исполнению заказов для соборов и монастырей. Монахи старались приобрести его произведения, способствуя популярности художника не только в придворных кругах, но и среди католиков Испании вообще. В 1660 году он основал в Севилье академию художеств, где сам обучал учеников в натурном классе.

Умер Мурильо от повреждений, полученных при падении с подмостков во время работы над картиной «Обручение св. Екатерины» в соборе капуцинов, поскольку вовремя не обратился к докторам, запустил болезнь и в конце концов не смог работать. Он часами простаивал на коленях перед картиной старого мастера Педро Кампано (1503—1580), изображающей «Снятие со креста», и нередко впадал в мистическую экзальтацию. Однажды ключарь собора спросил, долго ли он останется в соборе. На это художник ответил: «Пока совсем не снимут с креста Его тело».

Деятельность Мурильо была чрезвычайно разнообразна (рис. 540—542), и он одинаково мастерски писал и библейские сюжеты, и жанры. Энергия и подвижность его характера стали и достоинством, и недостатком худож-



Рис. 542. **Бартоломе Эстебан Мурильо**. Дыня

ника. Он писал неустанно, но, стараясь воплотить на холсте свою идею, мало заботился о композиции, и потому повторялся.

Все произведения Мурильо проникнуты религиозным чувством, но его Мадонны иногда кажутся слишком экзальтированными и недостаточно отрешившимися от земного. Мурильо — реалист по натуре, и, работая для церквей в идеальном направлении, он все же не отступал от реальных земных форм. В некоторых картинах отчетливо выражены искренние чувства, но строго возвышенного духа и величавого спокойствия, свойственного Рафаэлю, среди них нет (рис. 543).



Рис. 543. **Бартоломе Эстебан Мурильо**. Благовещение



Рис. 544. **Ханс Гольбейн Младший.** Глупость, спускающаяся с кафедры.
Из рисунков к «Похвале глупости»

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Германия в эпоху Возрождения

Дюрер.— Кранах.— Гольбейн

Одним из первых мастеров был Михаэль Вольгемут (1434—1519), который развивался под влиянием ван Эйка и впоследствии стал учителем знаменитого Дюрера.

Почти одновременно в Германии появилось три талантливых живописца, давших новое направление рисунку предшественников. Это Альбрехт Дюрер, Лукас Кранах Старший и Ханс Гольбейн Младший.

Альбрехт Дюрер (1471—1528), прозванный германским Микеланджело, обладал талантом живописца, гравера, архитектора и скульптора. Человек серьезного ума, вдумчивый автор нескольких теоретических сочинений об искусстве, он бесспорно стоял во главе своих сверстников. Он тонко чувствовал и с наивной привлекательностью передавал самые неуловимые стороны человеческой природы. Колорит его произведений оригинален, а рисунок причудлив.

Отец Дюрера был золотых дел мастером и хотел передать сыну свое ремесло, но страсть к живописи вскоре заставила Альбрехта оставить отцовское дело. Его работы 90-х гг. XV в. выдают прекрасное знание техники.



Рис. 545. **Альбрехт Дюрер.** Четыре всадника. *Гравюра из серии «Апокалипсис»*

Четыре года он учился в мастерской Вольгемута, а затем отправился путешествовать.

Неустанно работая в области гравюры (рис. 545—547, 550), Дюрер прославился в Италии как гравер, а не как живописец. Желая разрушить сложившееся мнение, Дюрер приехал в 1506 г. в Венецию и написал свою знаменитую, исчезнувшую впоследствии работу «Мучение св. Варфоломея» для церкви св. Марка. Император Рудольф так был поражен этой картиной, что перекупил ее и перевез в Прагу.



Рис. 546. **Альбрехт Дюрер.** Три крестьянина. *Гравюра на меди*

Гравюры Дюрера быстро снискали популярность; известный итальянский гравер Раймонди счел даже выгодным подделывать дюреровские гравюры на меди. В ответ Дюрер подал жалобу венецианскому дожу. Сенат, рассмотрев дело, решил уничтожить поддельные доски, сжечь оттиски гравюр, а Раймонди посадить на полгода в тюрьму.

В Болонье Дюрер познакомился с Рафаэлем, и они обменялись портретами. В том же году он получил звание придворного живописца императора Максимилиана, а затем Карл V возвел его в рыцарское достоинство. Городской совет Нюрнберга избрал Дюрера своим старшиной, но семейные разногласия и неприятности вынудили его оставить этот город. Дюрер отправился в Нидерланды, но и там продолжались раздоры, которые довели его до меланхолии и мистицизма.

В 1507 году он написал по заказу города Нюрнберга для поднесения императору Рудольфу две фигуры прародителей в натуральную величину. Ева изображена стоящей возле дерева, с которого Змий подает ей яблоко; на другой картине Адам стоит с яблочной веткой в руке, в недоумении повернув голову в сторону Евы.

В 1511 г. Дюрер выпустил в свет гравюры «Житие Богоматери» и «Страсти Господни». Последнее издание было разделено на две серии:



Рис. 547. **Альбрехт Дюрер.** Ландскнехт со знаменем императора Максимилиана. *Гравюра на меди*



Рис. 548. **Альбрехт Дюрер.** Этюд головы старика

большие и малые «Страсти». Здесь техника гравирования уже значительно улучшилась по сравнению с первыми работами художника. Некоторые композиции очень сходны с Рафаэлевыми, а в остальных Дюрер поднимается до высоты истинного таланта. Насколько серии «Страстей Господних» величественны и трагичны, настолько же проста и спокойна история жития Богоматери.

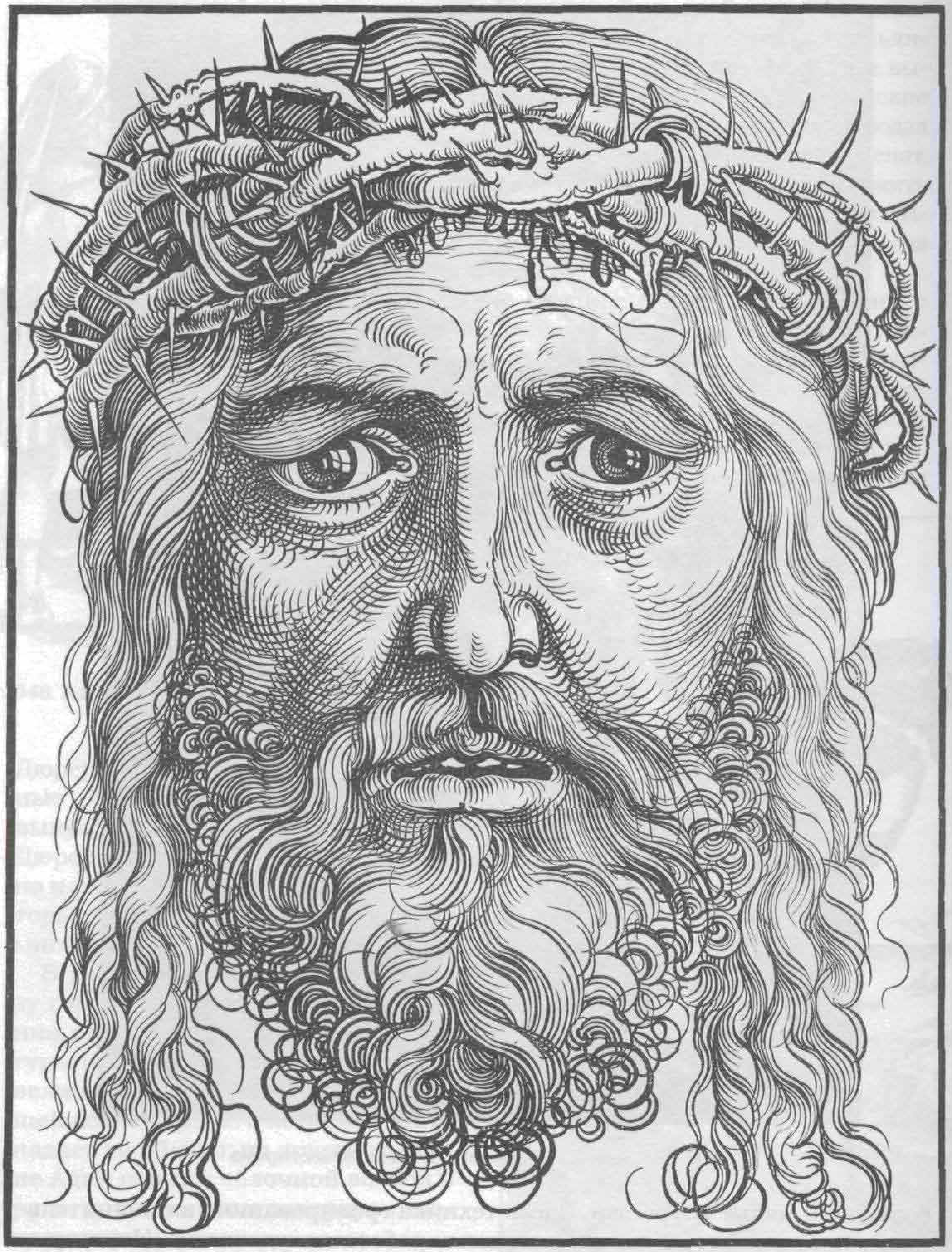


Рис. 549. **Альбрехт Дюрер.** Голова Христа.
Гравюра на дереве

Гравюра принадлежит к числу тех образных искусств, которые по немецкой классификации называются искусствами распространительными. К их числу принадлежат: ксилография (гравюра на дереве), гравюра на меди и стали и гравюра на камне, т. е. литография. В XIX в. к ним присоединились фотография, цинкография, фототипия и др.



Рис. 550. **Альбрехт Дюрер.** Пребывание Св. Семейства в Египте. *Гравюра*

Гравюра на дереве (гольцшнит) (рис. 549) впервые появилась в Германии. Художник выбирал гладкую доску сухого дерева, грунтовал ее мелом, по мелу наносил рисунок и затем, при помощи острого ножа, делал выпуклым каждый черный штрих. Затем на доску натирали краску и при нажиме на бумагу получался черный оттиск рисунка. Вначале гравировали только контуры, а оттиски раскрашивали от руки акварелью. Первые гравюры на дереве относятся к XIV в., когда с их помощью изготавливали игральные карты. При отсутствии хороших инструментов для резьбы грави-



Рис. 551. **Альбрехт Дюрер.** Портрет Иеронима Хольцшуэра



Рис. 552. **Лукас Кранах Старший.** Суд Париса

рование на дереве было очень трудоемким, и с конца XV в. его стала вытеснять гравюра на меди. Техника гравюры на дереве в то время не располагала ни пальмовыми досками, отполированными поперек волокон, ни грабштихелями: дерево резали простым ножом по длине волокон.

Когда появилось травление на меди (офорт), многие мастера предпочли его дереву и достигли в этом высокого совершенства; это относится, например, к Рембрандту. Гравюра на стали появилась позднее.

К 1511 г. относится и другое величайшее творение Дюрера — «Святая Троица», написанная для одной нюрнбергской церкви. В облаках сидит на престоле Бог Отец и держит в широко раскрытых объятиях крест с распятым Сыном; над этой группой парит голубь — Св. Дух. Вокруг них — анге-

лы и святые; внизу — коленопреклоненная толпа, в которой много портретов современников художника. Под облаками виднеется пейзаж, а сам Дюрер, в роскошном меховом плаще, держит доску с надписью о том, в каком году была написана картина.

В последующие годы Дюрер создал целый ряд гравюр, из которых особенно известна гравюра на меди «Рыцарь и смерть». К удачным работам можно отнести портреты периода 1520-х гг. (рис. 551), однако «Мадонна» (1526) оставляет странное впечатление. Превосходно исполненная в техническом отношении, она поражает суровым лицом, которое совершенно не похоже на изображения Дюрера в предыдущий период его деятельности.

Лукас Кранах Старший (1472—1553), причисляемый к так называемой «саксонской» школе, родился в Кронах. Сведения о его биографии скудны. Известно, что он за свою долгую жизнь был придворным живописцем при трех курфюрстах, находился в самых близких отношениях с Лютером и даже устроил его брак с Екатериной Бора.



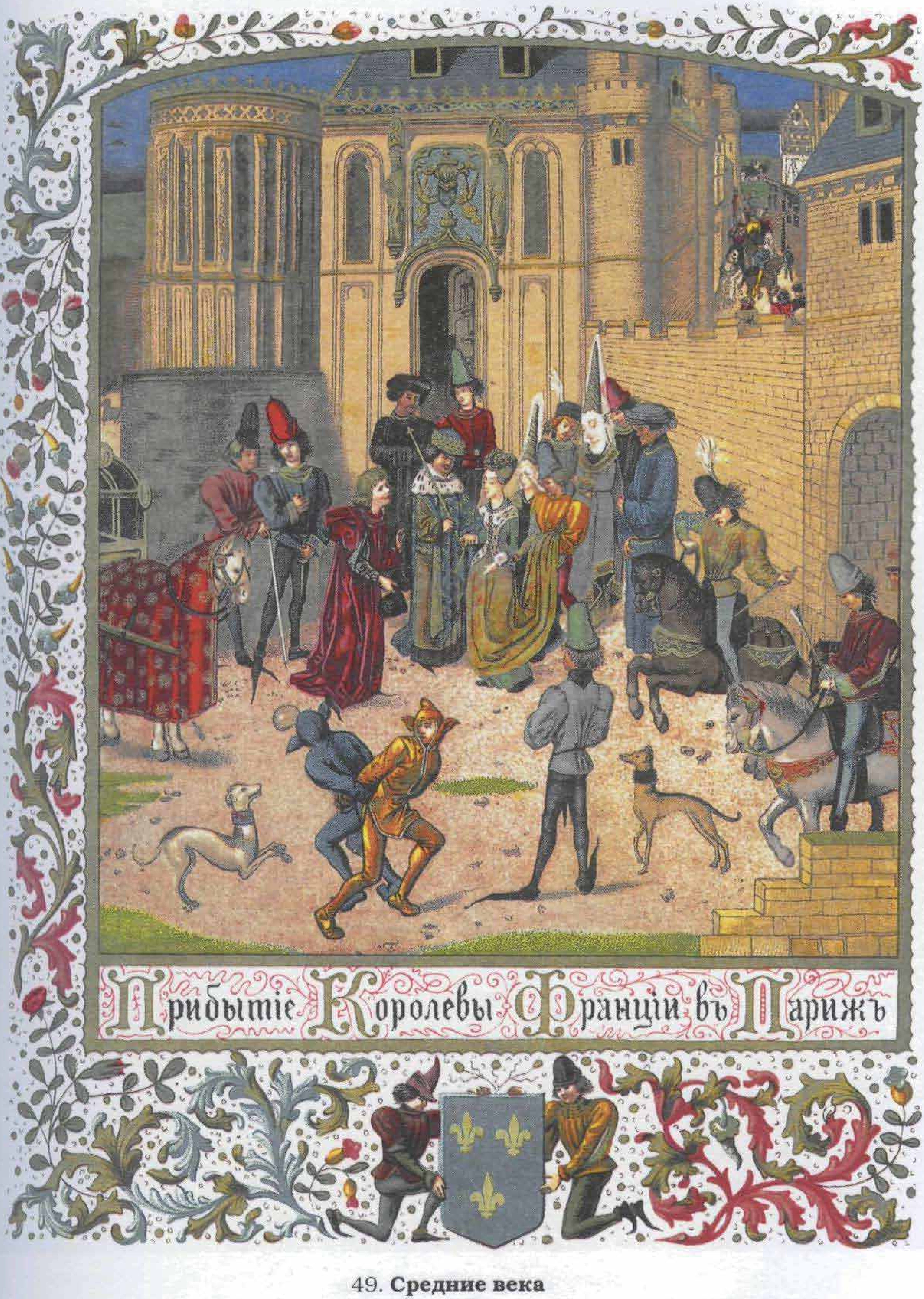
Рис. 553. **Зебальд Бегам.** Ландскнехт



Рис. 554. **Зебальд Бегам.** Танцующие крестьяне

Кранах был очень близок Дюреру в художественном отношении, но проще его, понятнее для толпы. Он менее серьезен и величав, но более непосредствен. Монограммой Кранаха был красный крылатый дракон, который стоит на большинстве его произведений.

Кранах отдал дань и сугубо фантастическим сюжетам, как в картинах «Аполлон и Диана», «Венера у фонтана» или «Суд Париса» (рис. 552). К числу картин последнего периода жизни художника относится оригинальная композиция «Источник молодости». Художник изобразил большой пруд, в центре которого бьет фонтан. На левый его берег во всевозможных повозках и тачках въезжают безобразные старухи; их раздевают и опускают в воду. По мере того как они переплывают бассейн, формы их меняются: из старух они превращаются в прекрасных молодых девушек, игриво выпрыгивающих на другой берег; там их одевают в великолепное платье и приглашают к обеду, устроенному на красивой лужайке.



49. **Средние века**
Прибытие королевы Франции в Париж. *Миниатюра из рукописи*



50. ***Уильям Хогарт***
Портрет мисс Мэри Эдвардс. *1742 г.*



51. ***Джон Рейнолдс***
Портрет генерала Джона Бургойна. *Ок. 1766 г.*



52. ***Томас Гейнсборо***
Портрет миссис Петер Уильям Бейкер. *1781 г.*

Из других германских живописцев интересны Ханс Бальдунг (1484 или 1485—1545), последователь Дюрера, отличавшийся светлым, прозрачным колоритом, и Варфоломей Бегам (1496—1540) — подражатель Дюрера, хотя его картина «Обретение креста» больше напоминает венецианских мастеров, чем Дюрера. Исцеление больной передано с большой торжественностью и важностью. Его племянник, Зебальд Бегам (1500—1550), был известен как гравер и миниатюрист (рис. 553—555).

Ханс Бургкмайр (1473—1531) всю жизнь работал над светскими и духовными сюжетами; после него осталось немало значительных картин. Образцом его иллюстраций может служить рис. 566,— очень характерная иллюстрация сказки о Голубом и Белом королях.

Мартин Шонгауэр (между 1435 и 1440 —1491), живописец и график. «Искушение св. Антония» — наивная композиция, не лишенная непосредственной фантазии (рис. 556).



Рис. 555. **Зебальд Бегам.** Пир у расточителя

Отличалась талантами семья Гольбейнов (Хольбейнов). И дед, и отец, и внук были известными художниками. Одна из работ Гольбейна-отца (или Ханса Гольбейна Старшего) (1455—1518) — «Мучения св. Себастьяна» (рис. 557) и боковые образа в том же алтаре св. Себастьяна в Мюнхене. Типы женщин в его интерпретации отличаются пышностью форм. Влияние ван Эйков, основателей всей северной живописи, чувствуется и здесь, особенно в св. Екатерине. Св. Варвара изображена с чашей в руке. В целом в триптихе заметно влияние итальянских мастеров (рис. 558).

Ханс Гольбейн Младший, сын Ханса Гольбейна Старшего, родился в Аугсбурге в 1497 году (по другим источникам в 1498). Он был младшим сыном в семье и в значительной мере превзошел своего отца и дядю, Ханса Бургкмайра. Ханса Гольбейна Младшего называли германским Леонардо да Винчи за его чудесные композиции, точную передачу натуры и поэтическую мягкость кисти. Его портреты сравнивали с портретами Рафаэля, находя сходство в умении художников писать человеческое лицо с несравненной гармонией.

Девятнадцатилетним юношей Гольбейн Младший написал ряд фресок в Люцерне, в доме местного вельможи Гартенштейна. Сюжеты фресок были разнообразными: охота, сражения, триумфальные шествия, фантастические и исторические события. К сожалению, до нашего времени они не сохранились. Не сохранились и фрески в Базельской ратуше, изображавшие примеры республиканской доблести.

Гольбейн был также превосходным портретистом. Художник-портретист, несмотря на некоторую идеализацию, точно передает свою модель и национально-культурные особеннос-



Рис. 556. **Мартин Шонгауэр.** Искушение св. Антония

ти своего народа. Это проявляется в выделении существенных и характерных особенностей модели. У Веласкеса изображаемое лицо принимает гордую, надменную позу; у итальянца Леонардо на первом плане благородство и духовность; у немца Дюрера — открытый, резко очерченный характер; у Рембрандта преобладает тонкая передача настроения.

При подробном рассмотрении картин проступают особенности эпохи, местности, жизненных обстоятельств, даже происхождение художника. Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, несмотря на очевидное отличие их творческих манер, все-таки остаются флорентийцами и совершенно отличаются от венецианца Тициана. Такая же разница — между Рембрандтом и Рубенсом.

Интересно сопоставление Дюрера и Гольбейна, т. е. представителей швабской и франконской школы. У Дюрера всюду выпуклое изображение, пристрастие к характерным складкам и морщинам. В картинах Гольбейна чувствуется влияние эпохи Возрождения, появляется виртуозность, стремящаяся к изящным формам в античном духе. Дюрер остается в жизни простым, хотя и ученым буржуа. Характер искусства Гольбейна — замкнутый классицизм. Гольбейн — аристократ, презирающий и чернь, и самих аристократов.



Рис. 557. **Ханс Гольбейн Старший.** Средний образ в алтаре св. Себастьяна

Около 1500 г. наступила эпоха мощного подъема культуры в Италии и Германии.

Одновременно с эпохой Возрождения в Германии началась Реформация. Со времен Гогенштауфенов Германия находилась в упадке. Императоры, за исключением Карла IV, оставались равнодушны к науке и искусству. В это время укрепилось купечество, а вместе с ним начался расцвет торговых городов. Но политика и социальные вопросы отступили пока на второй план. Реформационное движение началось с сопротивления римской иерархии, которая считалась в Германии корнем зла.



Рис. 558. **Ханс Гольбейн Старший.** Св. Варвара. *Боковой образ в алтаре св. Себастьяна*

Гольбейн — имя верхненемецкое. Гольбейн Старший записан в городских книгах Аугсбурга в 1490 г. Он был выдающимся художником, славу которого затмила только слава его сына. Его брат Зигмунд стал искусным маляром и эту способность передал племяннику. Сыновья Амброзиус и Ханс были изображены отцом на одном из рисунков 1511 г. Цифра 14 и имя «Ханс» над головой хорошенького младшего мальчика дают возможность считать годом его рождения 1497. Другой портрет Гольбейна Старшего с сыновьями находится в базилике св. Павла в Аугсбурге. Стиль юношеских произведений Гольбейна Младшего позволяет предположить, что он воспитывался под руководством отца.

В 1515 г. Гольбейн Старший оставил Аугсбург, свой дом и кредиторов, так как счастье сопутствовало ему далеко не всегда. В 1524 г. его отметили в цеховом списке крестом как выбывшего и умершего в чужой стране. Восемнадцатилетний Ханс и его старший брат Амброзиус отправились в Базель, где несколько лет держали общую мастерскую для иллюстрированных работ, до смерти Амброзиуса.

В 1501 г. Базель примкнул к союзу городов, что обеспечило ему мир. Удачное расположение по дороге в Италию увеличивало доходы города с его многочисленным богатым купечеством. Здесь кипела шумная открытая жизнь. Кроме того, Базель служил убежищем для гуманистов Рехлина, Себастиана Брандта. Эразм Роттердамский с 1513 г. приезжал сюда каждый год, а с 1521 г. поселился окончательно. Он сыграл значительную роль в жизни Гольбейна Младшего как его друг и покровитель. В Базеле развивалось книгопечатание, и именно здесь работали такие знаменитые печатники, как Кратандер, Лангендорф, Амербах и др.

Отсюда Гольбейн в 1517 г. ненадолго выезжал в Люцерн раскрашивать фасады домов, где за драку с одним золотых дел мастером был оштрафован на небольшую сумму. В 1519 г. он записался в цех живописцев Базеля, а в 1520 г. получил право гражданства и женился на вдове Елизавете Шмидт. Если моделью для «Золотурнской Мадонны» действительно послужила эта женщина, то она была редкой красавицей. Правда, на ее портрете вместе с двумя детьми, нарисованном Гольбейном в 1528 г., она выглядит пожилой, расплывшейся мещанкой с опухшими от слез веками. Брак не был счастлив, и супруги впоследствии разошлись.

Одной из причин раздоров в семье художника было его *социальное положение. Муж имел доступ в кружки ученых* и аристократов, в то время как Елизавета оставалась женой ремесленника и принята не была. Вторая причина заключалась в самом Гольбейне. Судя по его портрету тех лет, он был замечательно красив, беззаботен и жизнерадостен, а также пользовался большим успехом у женщин. В его лице заметна холодная насмешливость и язвительность.

В 1526 г. Гольбейн в первый раз отправился в Англию, где поселился, по рекомендации Эразма, в доме Томаса Мора. Там заработал так много, что по возвращении купил для своих близких два дома. Англия переживала блестящую эпоху царствования Генриха VIII; Гольбейн получил доступ в среду образованного дворянства и оставил английских художников далеко позади.



Рис. 559. **Ханс Гольбейн Младший.** *Смерть и разносчик. Из серии «Пляски Смерти»*

В 1522 г. на родине художника развернулась кампания по уничтожению картин в церквах. Среди многих произведений искусства уничтожили и одно из полотен Гольбейна. Это глубоко оскорбило живописца, который, закончив цикл картин в Базельской ратуше, в 1532 г. принял решение уехать в Англию. 2 сентября 1532 г. базельский совет, желая переубедить художника, послал ему письменное предложение оставаться на родине. Ему было обещано ежегодное жалованье в 30 гульденов. Для скромного существования в Базеле того времени нужно было иметь хотя бы 70 гульденов. Гольбейн, только недавно выбравшийся из нищеты, предпочел щедрую чужбину скупой родине.

Большая часть произведений Гольбейна Младшего осталась в Англии и оказала решающее воздействие на развитие английской живописи, послужив примером изысканного стиля, вкуса и колорита; художественные достоинства полотен Гольбейна превосходили школу прерафаэлитов. На немецкую живопись он оказал только косвенное воздействие.

О втором пребывании Гольбейна в Англии с 1532 по 1538 гг. известно, что он жил в торговом квартале немецких ганзейских купцов и написал несколько портретов своих богатых соседей и английских аристократов. С 1536 г. он стал придворным живописцем с приличным жалованьем и получил титул камергера. В этом звании он побывал в Брюсселе и Бургундии, где писал портреты предполагаемых невест короля.

Adam bawgt die erden.



Рис. 560. **Ханс Гольбейн Младший.** Смерть и Адам *Из серии «Пляски Смерти»*

В 1538 г. Гольбейн побывал на родине. В Базеле его на этот раз встретили как великого человека. Он получил предложение остаться за 50 гульденов вознаграждения в год и обещание постоянных заказов. Гольбейн взял два года на размышление, в течение которых жене Гольбейна должны были выдавать по 40 гульденов в год. Однако в Базель художник так и не возвратился, а отправился через Париж в Англию, где отдал своего сына Филиппа в учение к золотых дел мастеру.

В 1543 г. в Лондоне свирепствовала чума; Гольбейн стал одной из ее жертв. В 1861 г. в архивах собора св. Павла было найдено его завещание, составленное наскоро, без его подписи, но с подписями четырех свидетелей. Художник успел распорядиться об уплате долгов, об имуществе, о судьбе двух неизвестных детей, вероятно незаконных, но не вспомнил о семье, которую достаточно обеспечил при жизни. Место захоронения Гольбейна осталось неизвестным.

Произведения Гольбейна Младшего ясны, классически чисты, понятны каждому и всегда остаются современными. Они парадоксально связаны с предшествующей традицией: там, где кончается Дюрер, начинается Гольбейн. Дюрер стоит еще по эту сторону грани 1517 г., он художник готики и только иногда попадает под влияние идей *Возрождения. Гольбейн — художник эпохи Возрождения. В его ранних произведениях* еще есть элементы готики, но он быстро проникся духом Ренессанса. Его наставниками на этом пути были отец и Эразм. Изучение итальянских гравюр и, может быть, путешествие в Верхнюю Италию дополнили его образование.

Достоинства монументальных и декоративных работ Гольбейна бесспорны. Они не сохранились до нашего времени, и представление о них дают несколько плохих копий, два-три документа и свидетельства лиц, видевших их.

Из английских работ Гольбейна утрачена декорация к коронации Анны Болейн в 1533 г., также две большие аллегорические картины — «Триумф бедности» и «Триумф богатства», написанные для Гильденголля. Кусок картона с изображением Генриха VIII и его отца позволяет представить, какой пробел оставляет потеря этих работ.



Рис. 561. **Ханс Гольбейн Младший.** *Жертвоприношение Авраама*

Поражает реализмом картина 1521 г., представляющая утопленника с открытым ртом и полузакрытыми глазами. Так как подобное ультрареалистическое изображение было неслыханным для того времени, Гольбейн преобразил его в «Умершего Христа», прибавив рану от копья. Но лицо осталось с открытыми глазами и ртом, что не отвечает образу Христа.

«Страсти 1529 года» (восемь картин в одной раме) прекрасно характеризуют стиль Гольбейна: реалии воспроизведены размашистыми штрихами, с удивительной легкостью и силой, особенно в том, что касалось передачи кровавых подробностей мучений и распятия.

Из юношеских работ Гольбейна, в которых чувствуется определенное влияние Дюрера, интересны портреты бургомистра Мейера, его второй жены, художника Гербстера и портрет молодого ученого Бонифация Амербаха, друга и почитателя Гольбейна.

Юношеский период деятельности Гольбейна завершается «Золотурнской Мадонной» (1522) и «Мадонной семейства Мейер» (1526 или 1528). Обе картины представляют собой портреты заказчиков, но фигуры Мадонн идеализированы и дают представление о монументальном искусстве Гольбейна. В «Золотурнской Мадонне» хорошенькая мать *сидит на возвышении под аркой с Младенцем на коленях. Направо от нее епископ* Мартин Турский подает нищему милостыню, налево — св. Урс в полном вооружении. Реа-

лизм художника проявляется в отсутствии обычных для такого сюжета ангелов и нимба. Картина отличается непринужденностью и благородным колоритом.

«Мадонна семейства Мейер» сохранилась в двух экземплярах, и неизвестно, который из них является подлинником. Это идеальное изображение немецкой матери. Фигура Богородицы с изящными чертами лица, стоящей в нише и держащей Младенца, полна благородства и трогает зрителя. Ее приравнивают к Сикстинской Мадонне. Вокруг *Мадонны расположены члены семейства Мейер — он сам, обе его жены и дети, погру*женные в молитву. Краски имеют мягкий блеск.



Рис. 562. **Ханс Гольбейн Младший.** Азбука «Пляски Смерти»

Эта картина — произведение уже Нового времени и лучшее украшение немецкой эпохи Возрождения. Благородный стиль этой эпохи имел влияние и на последующие произведения художника. Остается нерешенным вопрос, кого Богоматерь держит на руках: Христа или маленького умершего Мейера, в память которого и был сделан заказ.

В первое посещение Англии Гольбейн начал знаменитую коллекцию гениально исполненных рисунков, изображавших выдающихся лиц последних десяти лет царствования Генриха VIII (всего их 87). Особенно тонко передан внутренний мир в женских портретах.

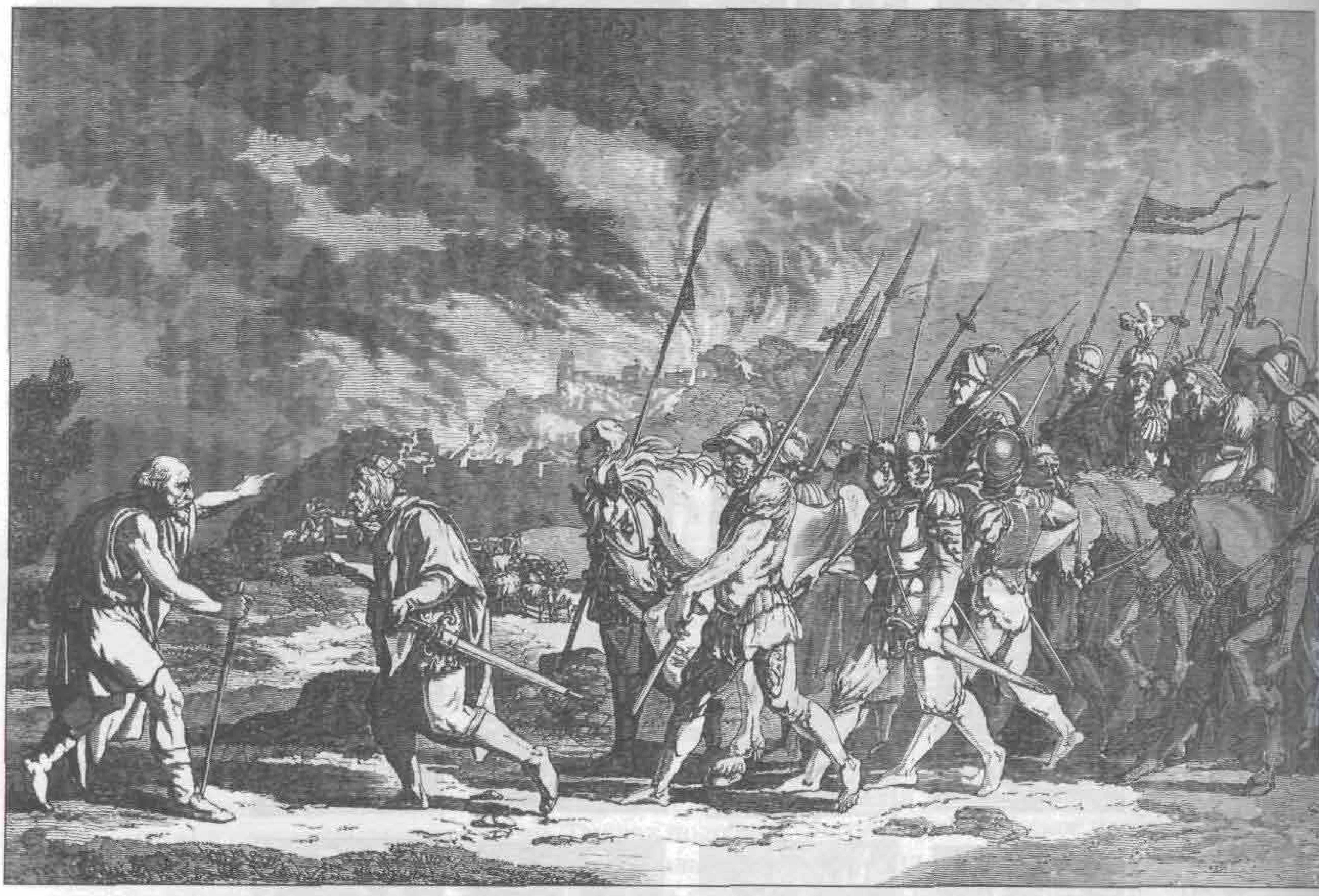


Рис. 563. **Ханс Гольбейн Младший.** Самуил отвергает Саула. *Фрагмент*

В 1528 г. Гольбейн закончил роспись Базельской ратуши (рис. 563) и вновь написал портрет Эразма Роттердамского. Гольбейн первым из немецких художников обратил внимание на тщательное изображение рук. По его портретам можно составить представление о характере оригинала не глядя на лицо, только по одним превосходно изображенным кистям рук.

Став придворным, Гольбейн начал придавать всем портретам благородный, аристократический вид (рис. 564). Резкие контрасты у него отсутствуют, краски мягкие и ласкающие. У Гольбейна есть только один недостаток — слабая воздушная перспектива.

Замечательный портрет молодого базельского купца Георга Гисе (1532); рис. 565 изображает его за конторкой, распечатывающим письмо. Обстановка и поза полны спокойствия и глубокого чувства.

Из массы портретов королев, дворянства и немецких купцов выделяется портрет ювелира Моретта, который долгое время приписывали Леонардо да Винчи.



Рис. 564. **Ханс Гольбейн Младший.** Портрет Анны Клевской

Гольбейн оставил после себя только восемьдесят работ. Это — лучшие произведения немецкого Возрождения; с их помощью идеи Ренессанса были перенесены в Англию и привились там. Если английское искусство достигло больших высот, то оно обязано этим Гольбейну. Поклонение Гольбейну вызвало в Англии также многочисленные подделки.

Гольбейн был хорошим рисовальщиком и гравером. Из изданных им политипажей особенно известна «Пляска Смерти» (1538), напечатанная более чем на сорока листах и выдержавшая много изданий.

«Пляска Смерти» — один из излюбленных сюжетов средневековых художников. Нередко стены монастырей покрывали изображениями этой «пляски», написанных по канону или шаблону: представитель каждого сословия изображался пляшущим со своим скелетом. Гольбейн, таким образом, взял готовый материал, но разработал его с блеском истинного художника.

У него смерть не вечный спутник человека, а дьявол, вторгающийся с хищнической радостью в земную жизнь. Королева гордо выступает среди своей свиты, а Смерть учтивым придворным движением указывает ей на выкопанную для нее могилу. Король сидит на троне, окруженный своим



Рис. 565. **Ханс Гольбейн Младший.** Портрет Георга Гисе

двором, а страшный скелет двумя костлявыми руками ухватился за его корону. Папа венчает на царство короля, а Смерть, подкравшись сзади, внезапно хватает наместника престола. Она подносит отравленный кубок пирующему герцогу; с фонарем и колокольчиком в виде причетника идет со священником причащать умирающего. Невеста одевается к венцу, а скелет надевает на нее ожерелье из костей. Исключение составляет оборванный нищий, сидящий на грязной куче: Смерть обходит его (рис. 559, 560).

Кроме того, Гольбейном была составлена целая азбука «Пляски Смерти» из 24 букв (рис. 562).



Рис. 566. **Ханс Бургкмайр.** Бошафт перед Голубым королем.
Иллюстрация к «Белому королю»



Рис. 567. Фриз потолка замка в Иевере

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

Скульптура, зодчество и утварь эпохи Возрождения

Влияние идей эпохи Возрождения не только способствовало невероятному расцвету живописи, но и положительно сказалось и на других видах искусства.

Мировоззрение предыдущих веков вытеснялось из европейской культуры, избравшей для нового искусства чистые формы, созданные эллинами и римлянами. Филиппо Брунеллески (1377—1446), гениальный итальянец, связал античный мир с XV веком, приспособив классические формы к потребностям своего времени. Он перенес римский купол в грандиозных размерах на христианские церкви (Санта Мария дель Фиоре во Флоренции). Венеция дала ряд превосходных зодчих, возводивших удивительные фасады жилых домов. Из Италии новые веяния в искусстве распространялись по Германии, Голландии, Фландрии и Франции.

Главный алтарь в костеле девы Марии — одно из лучших произведений Фейта Штоса (ок. 1455—1533) в Кракове, куда он переселился в 1476 г. из Нюрнберга еще очень молодым человеком (рис. 571).

Вернувшись в 1496 г. в Нюрнберг, Штос создал свои лучшие произведения. Из них наиболее замечательным является «Благовещение»: вырезанные из дерева в человеческий рост фигуры, окруженные гигантским венком из роз. Венок выточен из дерева, и в него вставлены семь медальонов, рельефно изображающих жизнь Пресвятой Девы (рис. 569, 570). «Благовещение» висит на цепи, спускаясь от свода хоров в Лоренцкирхе.



Рис. 568. **Ханс Брюггеман.** Схождение Иисуса Христа в ад.
Рельеф на главном алтаре Шлезвигского собора

Рельеф над входом в «Городские весы» в Нюрнберге (1497) — самое раннее из выдающихся произведений Адама Крафта (ок. 1460 — 1508 или 1509), изображающее городского весовщика за работой вместе с помощником и купцом (рис. 572).

Дарохранительница в Лоренцкирхе в Нюрнберге работы Адама Крафта также пользовалась большим почетом у современников. Это была пирамида, доходившая до свода собора. Она покрыта рельефами, изображающи-

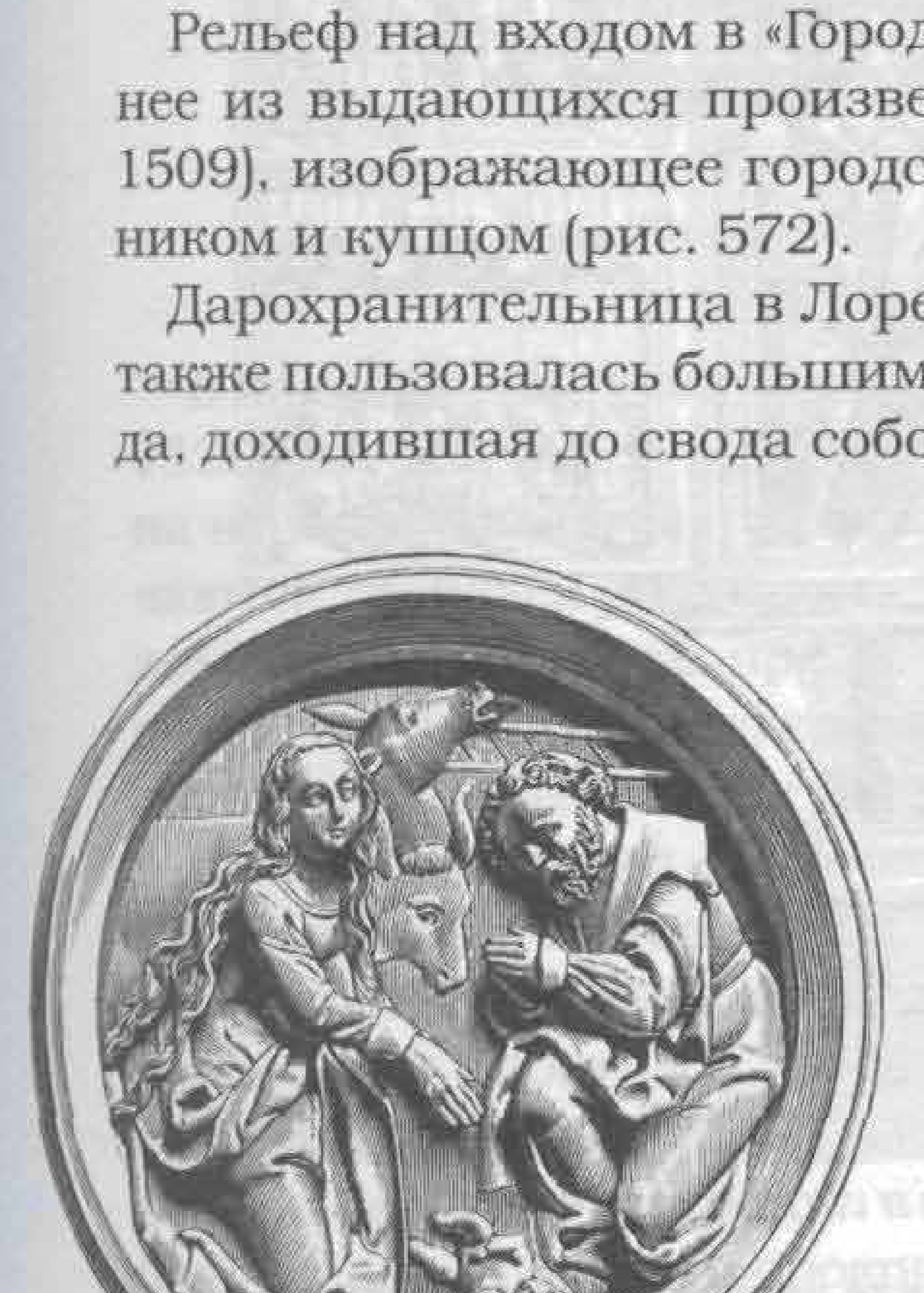


Рис. 569. **Фейт Штос.** Медальон из розового венка



Рис. 570. **Фейт Штос.** Медальон из розового венка

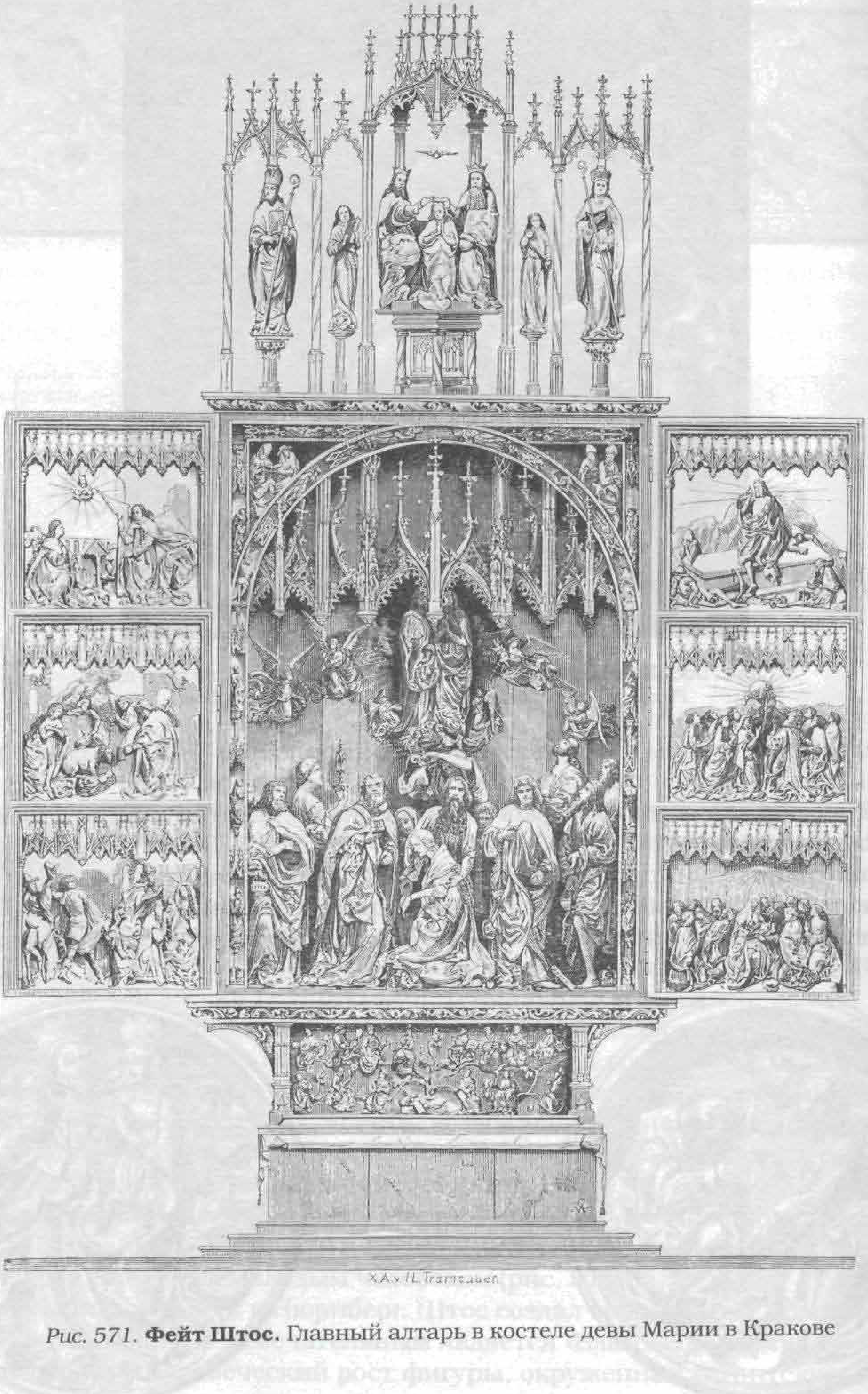


Рис. 571. **Фейт Штос.** Главный алтарь в костеле девы Марии в Кракове

ми Страсти Господни, статуями в человеческий рост и изящными статуэтками. Архитектурные украшения тяготели к формам позднего готического стиля; целое слишком загромождено украшениями, но многие отдельные части, например три коленопреклоненные фигуры по бокам пирамиды, замечательны своей пластикой.



Рис. 572. **Адам Крафт.** *Рельеф над входом в «Городские весы» в Нюрнберге*

В надгробных памятниках работы Петера Фишера Старшего (ок. 1460—1529) встречаются распространенные в старину изображения умерших на верхней доске, выгравированные или рельефные (рис. 573). Они отличаются твердым рисунком, чистотой исполнения, верностью натуре. В более ранних гробницах преобладают украшения готического стиля; в поздних, например на гробнице герцогини Сидонии в Мейсенском соборе, орнаменты исполнены в стиле эпохи Возрождения.

Рака над мощами св. Зебальда в Нюрнберге представляет собой сочетание элементов готики и стиля эпохи Возрождения (рис. 575), но пластические украшения имеют новый характер. Это видно по двенадцати фигурам пророков и апостолов на пилястрах. Они отличаются разнообразием характерных черт. Хорошо разбираясь в итальянском искусстве эпохи Возрождения, Фишер сохранил в своем творчестве черты национальной культуры. Фигуры апостолов и пророков напоминают саксонско-франкскую скульптуру XIII в. Итальянское влияние сказывается в пропорциональности, правильности очертаний лиц, свободных складках одежды. Подножие украшено рельефными картинами, которые просто и реалистично изображают события из жизни святого (рис. 574).



Рис. 573. **Петер Фишер Старший.**
Гравированная доска для гробницы

А вот произведения ваятеля романической школы Хуберта Гергарда из Антверпена не достигли натуральности итальянских образцов эпохи Возрождения (рис. 576).

* * *

Замок Шенонсо близ Блуа производит картинное впечатление переходами от одного стиля к другому. Фасад замка загроможден башнями и плоскими арками, придающими ему привлекательный вид (рис. 577).

Произведения Пьера Леско (ок. 1510—1578) отличаются чистотой стиля. Примером может служить Лувр (рис. 579). По плану Леско, двор должен был замыкаться четырьмя фасадами с павильонами по углам. Части, выполненные в соответствии с планом Леско, имеют над двумя этажами, украшенными колоннами, еще и чердак.

Выступающие конструкции, отделка разноцветным мрамором и особенно обилие пластических украшений, выполненных Жаном Гужоном и его учениками, оживляют здание, не нарушая гармоничности и ясности целого. Например, любимые в то время круглые окна великолепно заполняют пространство над порталами на нижнем этаже. Четвертый фасад Лувра, как известно, был сожжен в 1871 г.

С 1650 года в орнаментах, до тех пор напоминавших итальянские образцы, происходят изменения. Вместо тонких завитков появляются переплетения прямых полос, напоминающие старинную металлическую оковку, плоские, витые и загнутые полосы (рис. 578). Изобретателем этих щитов считается Корнелис Вриендт



Рис. 574. **Петер Фишер Старший.** Св. Зебальд греется у горящих ледяных сосулек.
Рельеф из гробницы св. Зебальда в Нюрнберге

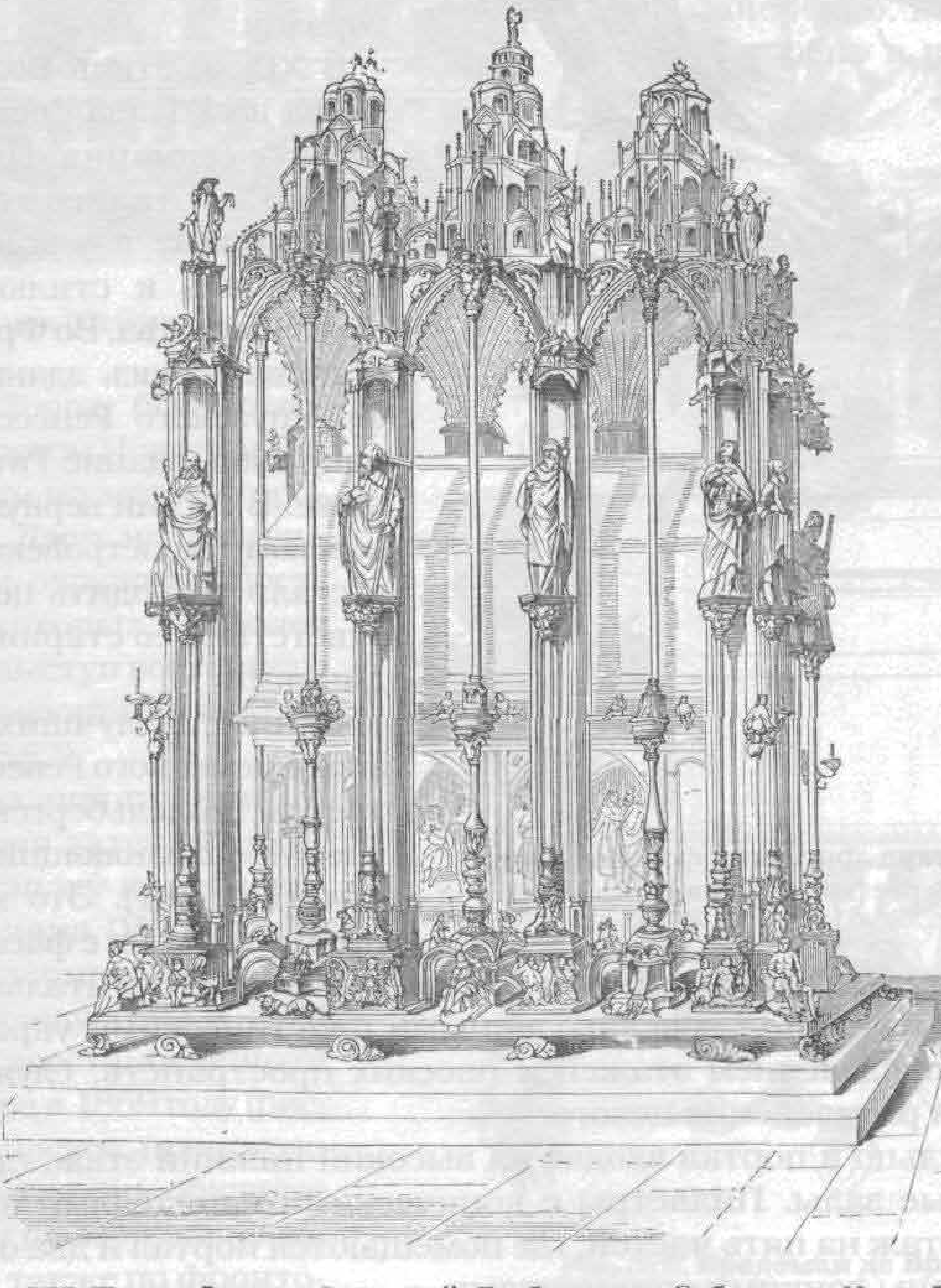


Рис. 575. **Петер Фишер Старший.** Гробница св. Зебальда в Нюрнберге

или Флорис, но происхождение плоских, иногда закругленных, вставленных одна в другую рамок относится к более раннему времени. Кроме орнамента из полос в качестве украшений использовали кубы, пирамиды, шары и маски.

Больше всего итальянское влияние заметно в каменных постройках провинций, где часто использовали мрамор, особенно в украшениях выступающих частей. Художественное значение фонарей, порталов и др. было так велико, что они образовывали почти самостоятельные части целого здания (рис. 580).



Рис. 576. **Хуберт Гергард**. Фигура из фонтана Августа в Аугсбурге (конец XVI в.)

Впоследствии значение этих выступов снизилось, и с каждым веком здания все больше утрачивали рельефность. Стены лишались орнаментов, весь фасад становился гладким, со вдавленными прямоугольниками окон. Здания строили по шаблонному образцу.

В XIX в. стиль Возрождения снова возобладал повсюду, особенно в Германии. Немцы тщательно заботились о старинных постройках, изучали их, возвращались к стилю, полному вкуса и чувства. Во Франции восстанавливались здания в стиле французского Ренессанса, как, например, здание Ратуши в Париже. В России вернулись к московскому, допетровскому стилю и стали возводить церкви в соответствии со старинными традициями.

Одним из лучших созданий эпохи немецкого Ренессанса считается Гейдельбергский замок, внешне сохраняющий вид крепости (рис. 581). Это массивный прямоугольник с фасадом, который не имеет такого гармоничного сочетания частей, как итальянские фасады. Но он замечателен великолепными пластическими украшениями, умелым распределением этажей и плоских пространств, служащих для оживления и расчленения целого.

Через крыльцо и портал входят на высокий нижний этаж, где расположены главные залы. Пилястры с коническими капителями из больших плит делят этаж на пять частей, где помещаются портал и два окна. Пилястры украшены тонкими орнаментами.

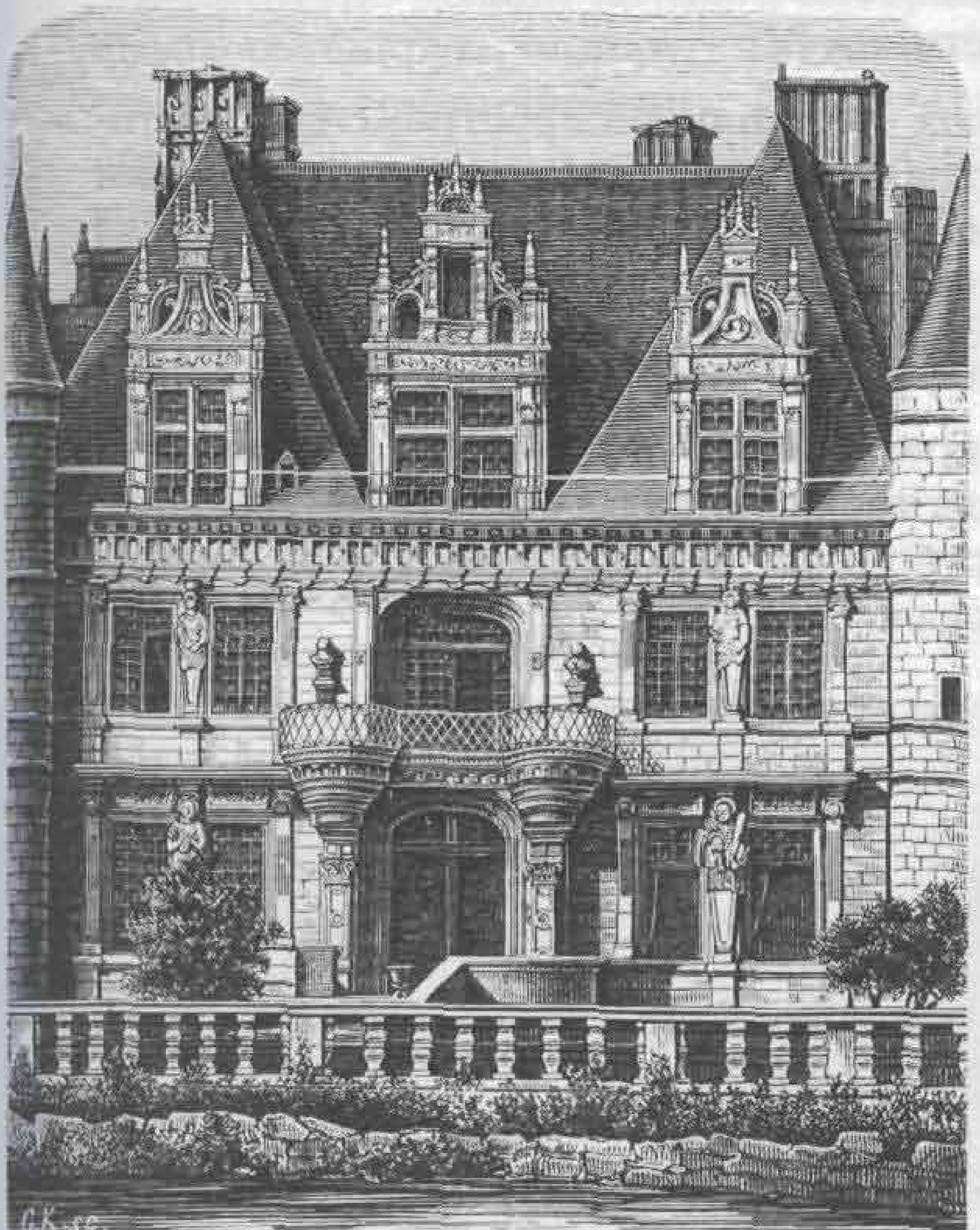


Рис. 577. Замок Шенонсо близ Блуа

Второй этаж разделен желобчатыми полуколоннами, а наверху здание первоначально заканчивалось фронтоном. Ниши между окон занимали статуи; фронтоны над окнами украшали крылатые фигуры, средние пилястры окон — атланты и гермесоподобные кариатиды.

Имя строителя замка неизвестно. Называют имена архитекторов Каспара Фишера, Якоба Лейдера и скульпторов Антони и Александра Колинса из Мехельна. Постройка была начата в 1556 г. Статуи в нишах были выполнены в бельгийской манере, но, в общем, здание выстроено в итальянском стиле.

Замок в Торгау был возведен курфюрстом Иоанном Великодушным на месте старого здания. Двор неправильной формы окружают постройки, из которых наиболее интересен выступ восточного флигеля, имеющий два крыльца (рис. 582).

Одним из лучших примеров развития датской архитектуры в эпоху царствования Христиана IV является замок Фредериксборг, выстроенный между 1602 и 1670 годами и восстановленный после пожара в 1859 году (рис. 583). Голландское происхождение заметно по обкладке кирпичом и прямоугольными плитами, а также по фронто-

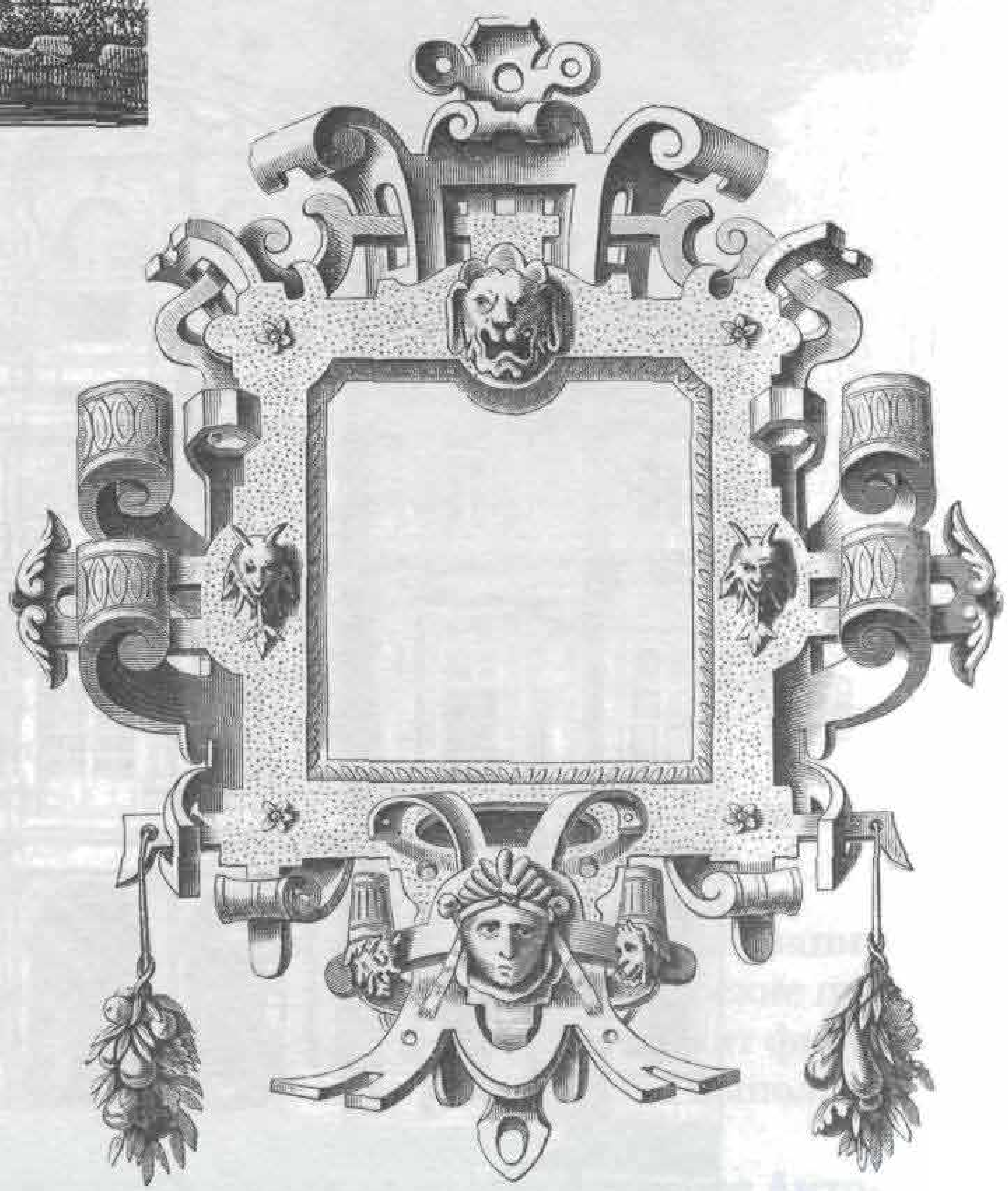


Рис. 578. **Вредеман де Вриес.** Картуш

ну, поднимающемуся уступами, соединенными волютами; такой стиль свойствен всем постройкам в стиле Христиана IV.

С 1556 г. в Париже и других городах получили распространение золотисто-желтые глиняные сосуды — кружки, чаши, солонки с коричневыми арабесками, известные под названием фаянса Генриха II или фаянса из Oiron (рис. 584). Эти предметы значимы для истории искусства как доказательство интереса широкого круга людей к художественно-ремесленным работам и их хорошего вкуса.

Кроме оловянной, в мещанском кругу употребляли фаянсовую и майоликовую посуду. Горшечное производство развивалось всюду, где находили пласты твердой горшечной или трубочной глины. В некоторых городах вырабатывались особые формы посуды.

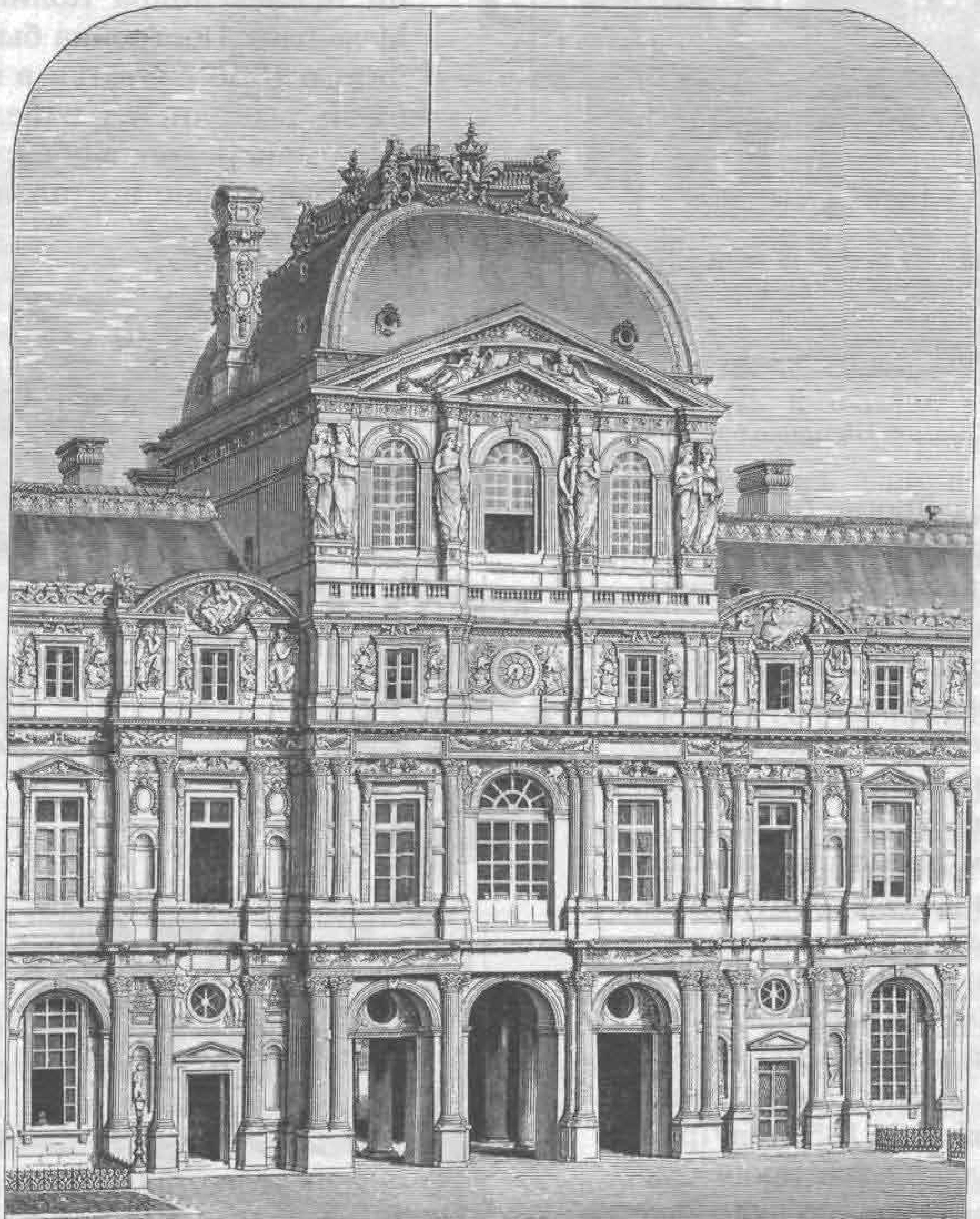


Рис. 579. **Пьер Леско.** Западный павильон Лувра

В Крейсене делали кружки, которые носили названия «апостелькруг», «курфюрстенкруг», «ягдкруг» в зависимости от рельефных украшений. Они сделаны из темно-коричневой массы, рельефы покрыты эмалью, причем преобладают белый и желтый цвета, для лиц и рук — телесный. Траурные кружки — серые с черными и белыми врезанными украшениями в виде ромбов (рис. 585).

Раскраска металлической посуды эмалевыми красками была широко распространена во Франции, а центром этого производства в XV в. был Лимож. Рисунок вырезали на металлической поверхности сосуда, а углубления заполняли черной эмалью.

Фон также покрывали эмалью и затем обжигали в первый раз; после этого накладывали остальные краски и вновь обжигали. Телесный цвет сменялся фиолетовой эмалью; для усиления употребляли белый и золотой цвета. Иногда на черном фоне рисовали белой краской, тонко наводя полутени или оставляя пробелы.

Этим производством в Лиможе занимались целые поколения художников, например Пенико, изображавшие на своих произведениях портреты, сложные библейские и исторические сцены (рис. 586). Вначале художники находились под фламандским, позже под итальянским и немецким влияниями, заимствуя рисунки из гравюр и резьбы по дереву.

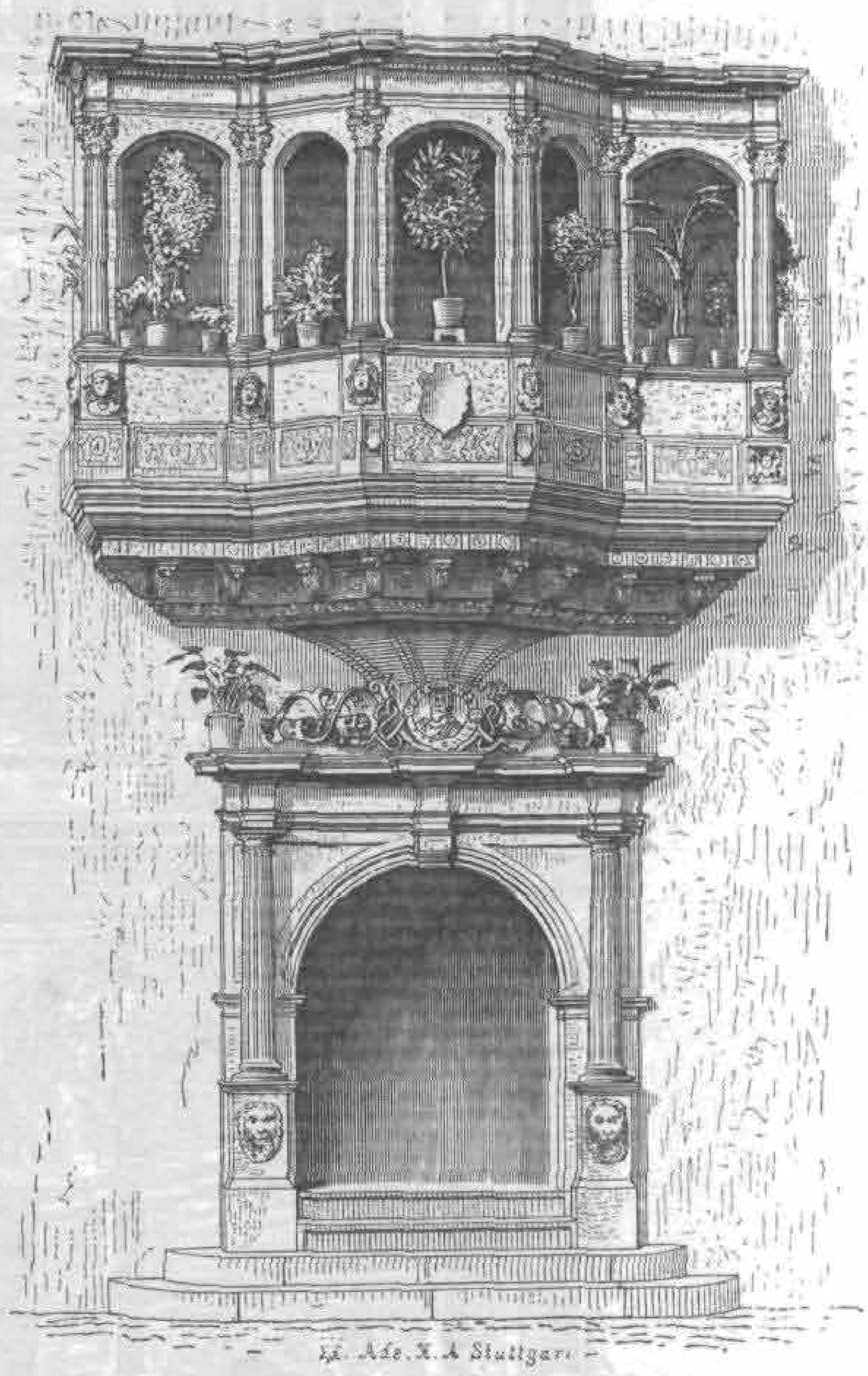


Рис. 580. Фонарь дома в Кольмаре

В XVI веке столярное мастерство достигло во Франции высокого совершенства, чему способствовало использование в качестве материала вместо орехового и грушевого дерева дубового. В начале эпохи Возрождения в отделке мебели преобладали строго архитектурные формы и плоские рельефы. В царствование Генриха II (1547—1559) появляются пластические украшения: плоские пилястры видоизменяются в гермесы, по углам и между полями ставят фигуры в стиле Гужона и маски; фронтон идет уступами, вся отделка выполнена очень выпукло (рис. 587).

Большой известностью пользовались изделия из золота и серебра Антона Эйзенгойта, примером которых могут служить изображенные кропильница и кропило (рис. 589).

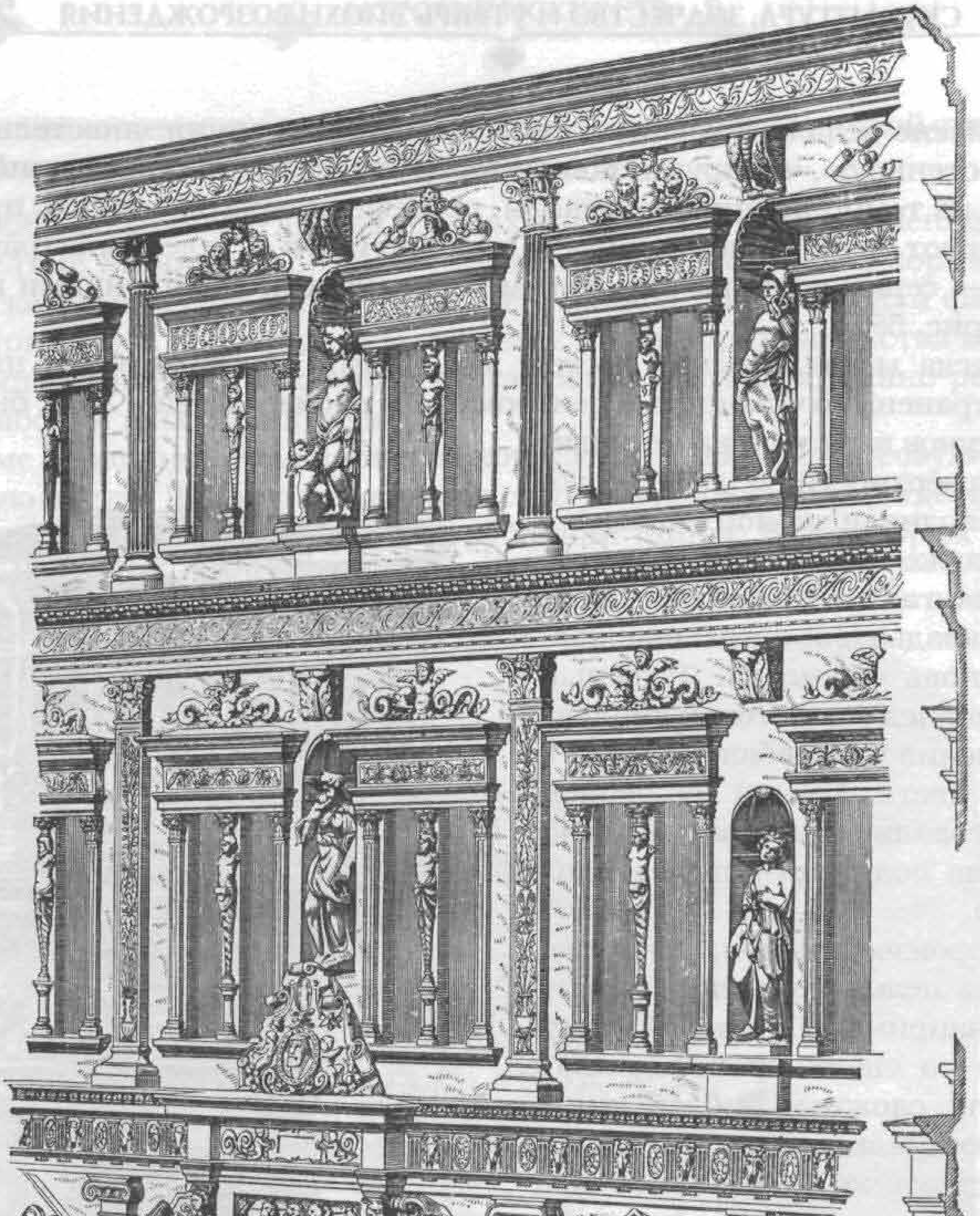


Рис. 581. Гейдельбергский замок. Часть фасада дома Отто Генриха

Средний и низший классы народа довольствовались оловянной, цинковой и латунной посудой, которой тем не менее придавали изящный вид. В изготовлении оловянной посуды подражали глиняной, поскольку подражание серебряной увеличило бы трудность отливки. На массивной, тяжелой оловянной посуде орнаменты было легче вытравлять и вырезать, чем сделать рельефными. Предметам из латуни придавали изогнутую форму и затем полировали (рис. 590).



Рис. 582. Восточный флигель замка в Торгау

С распространением майолики на немецкой почве неразрывно связано имя Августина Гиршфогеля. Так называемые «кружки Гиршфогеля» известны своей формой, изогнутой ручкой, пластическими украшениями, расположенными в несколько рядов друг над другом, и эмалевой окраской. Многоцветная и растянутая пластическая отделка затрудняла тонкую разрисовку и преобладание одного тона краски на больших плоскостях. Орнаменты углубляли или делали рельефными с помощью глиняных форм.

Вывоз товара в Англию и Нидерланды находился в руках кельнских купцов, и это способствовало развитию рейнского горшечного мастерства.



Рис. 583. Замок Фредериксборг в Копенгагене

Посуду различали не только по месту происхождения, но по назначению и по виду. Иногда кружка представляет собой утончающийся цилиндр и называется «Schnellen», иногда сильно выпуклая в середине — «Balustern», или имеет вид фляжки — «Gurden». На рис. 592 изображены германские каменные кружки: 1) рейнская *«штангенкруг»; 2) кружка Гиршфогеля; 3)* рейнская кружка.

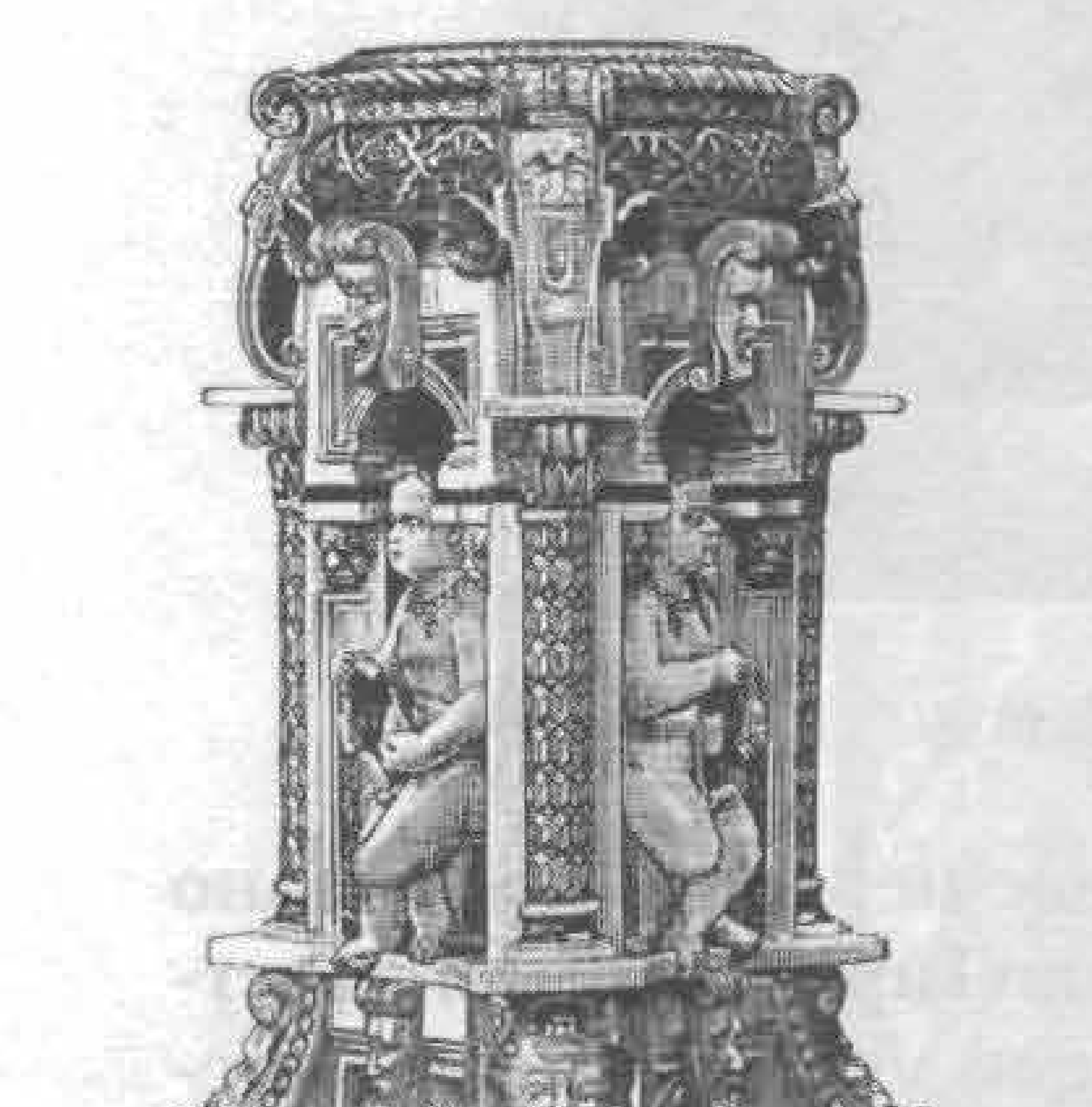


Рис. 584. Сосуд в стиле Генриха II

Вообще в эпоху Возрождения процветали все отрасли ремесел и многие из них были доведены до высшей степени совершенства. Ювелиры и золотых дел мастера создавали удивительные произведения, на которые тратились чудовищные суммы. Карл IX в 1571 году издал указ, которым воспрещалось изготовлять золотые вещи, а серебряные можно было делать только самые дешевые. Серебряная посуда была необходимой принадлежностью каждого богатого дома в Италии, Франции и Германии. В 1548

году Август (позже курфюрст Саксонский) дал для своей свадьбы серебряных дел мастерам почти два центнера (двенадцать пудов) серебра на изготовление посуды.

Искусство эмалирования тоже шагнуло вперед, и особенные успехи в этом отношении сделали французские мастера.

Несравненного совершенства достигла огранка и гравировка драгоценных камней. Среди выдающихся мастеров был известен Бираго, который открыл в 1556 г. способ гравирования на алмазе. В Нюрнберге было открыто искусство гравирования по стеклу крепкой водкой, а Леманом в Праге — способ резьбы по хрусталю и стеклу.



Рис. 585. «Траурная кружка» из Крейсена

Резными вставками из слоновой кости украшали кубки, тарелки и блюда. Резьбой по дереву выкладывали орнаменты на потолках. Даже оловянные тарелки и блюда обрабатывали с таким же изяществом, как и серебряные. Не отставало от других литейное искусство: дверные молотки из бронзы часто были превосходного качества.

По изготовлению ковров на первом месте стояла Фландрия. Ковры вешали на стены, а не укладывали на полы. Палатки знатнейших полководцев тоже состояли только из ковров. С коврами как убранством стен конкурировала тисненая кожа, особенно венецианская, славившаяся уже в XV в.

Жилища вообще было принято обставлять с большой роскошью, особенно в Венеции. Там каждый капитан судна отделывал себе каюту резьбой с позолотой. Один современник сообщал, что постели у венецианок — с шелковыми и парчовыми пологами, простыни и наволочки оторочены кружевом и дорогим шитьем; на стенах — парча и бархат, на столах — восточные ковры, кресла обиты драгоценной материей, шкафы ломятся от дорогой посуды, воздух напоен дивными ароматами, комнаты наполняют сундуки, баулы, горки, оружие...

В Испании XVI в. человек не считался богатым, если у него не было нескольких тысяч золотых и серебряных тарелок. Историки называли богачей, у которых было до 15 000 золотых блюд! От Испании не отставали Франция и Германия. В Аугсбур-

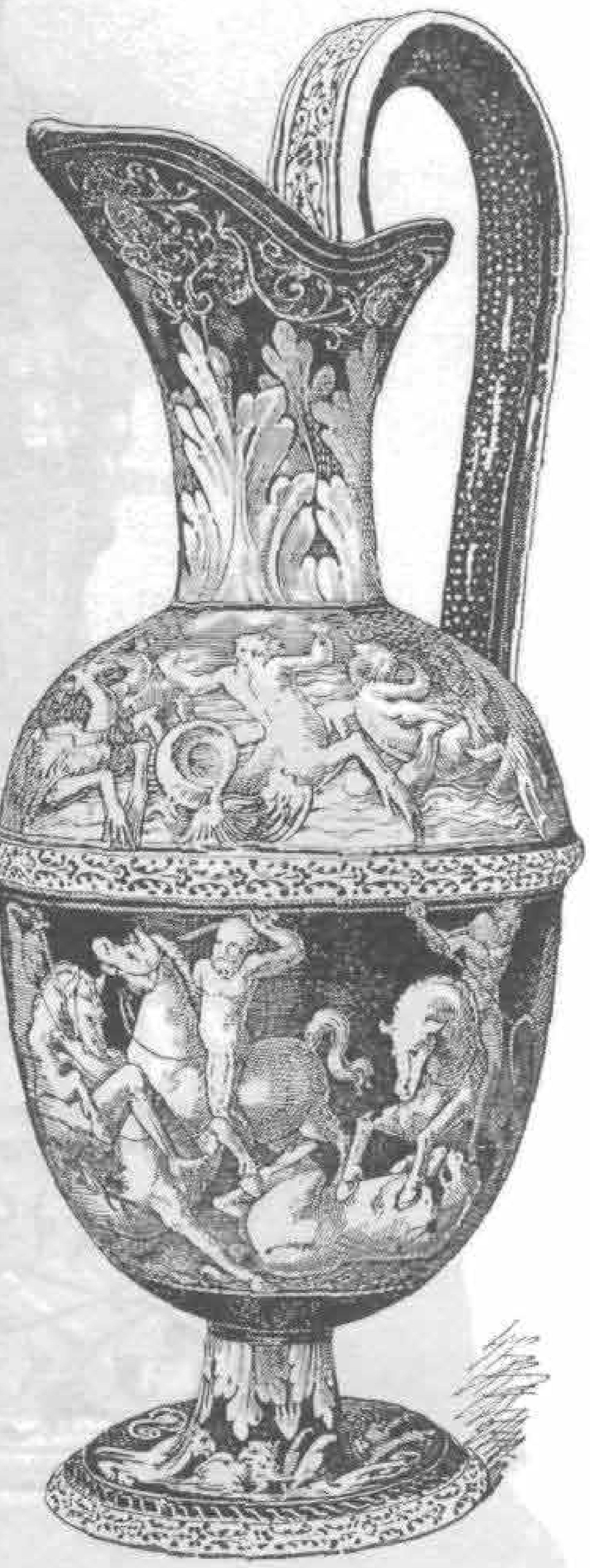


Рис. 586. **Жан Пенико.** Кувшин



Рис. 587. Шкаф из Лиона (XVI век)



Рис. 588. Орнамент Петра Флетнера



Рис. 589. Кропильница и кропило работы Антона Эйзенгойта

ге был, например, дом Фуггера, в описании которого сказано о золотых потолках, мраморных колоннах, статуях, картинах, цветниках.

Но при всей этой роскоши вилка все еще считалась ненужным инструментом. Над придворными Генриха III смеялись, что они пользовались вилкой, а не ели руками.

Мебель украшали необыкновенно богато. Стулья, кресла, столы, пюпитры, буфеты, горки, сундуки, шкафы были настоящими произведениями искусства. *Главным предметом мебели в доме была* кровать, которую ставили посреди комнаты изголовьем к стене. Балдахин укрепляли на столбах, часто превосходного рисунка. Нередко кровать делали из черного, кедрового или розового дерева. На нее клали четыре тюфяка из хлопчатой бумаги, простыню с золотой каймой, ат-



Рис. 590. Оловянная кружка работы Каспара Эндтерлейна

ласное одеяло с бахромой и кистями из золота. Полог иногда был кисейный, шитый шелками. Внутреннюю часть балдахина вышивали выпуклым шитьем по серебряному фону.

Не отставало и изготовление церковной утвари. Некоторые церковные сосуды приписывались великим мастерам вроде Челлини. Купелям, дарохранительницам, кадилам и другим предметам придавали самые разнообразные формы. Церковные канделябры, люстры и подсвечники отделывали орнаментами в строго церковном стиле. Кафедры, алтари, епископские сиденья украшали великолепной резьбой по дереву.



Рис. 591. Шлем чеканной работы

Усовершенствовались и музыкальные инструменты. Ротенберг в конце XV в. применил к органу клавиатуру и педаль. Затем был изобретен «регистр» для регулирования тонов. Арфа, лютня, гитара, цимбалы с клавишами (клавецимбалы, клавесины) стали инструментами домашнего обихода.

Даже игральные приборы эпохи Возрождения имели оригинальные формы. Шахматы и шашки украшали художественной отделкой. Нередко фигуры представляли собой портретные статуэтки. Известен один великолепный набор шахмат, где пешки изображают ряд австрийских государей от Рудольфа I до Максимилиана I. Иногда фигуры изготавливали из серебра. Доски украшались тонким орнаментом, иногда в античном стиле. Кегли, шары и прообраз бильярда вошли в моду во Франции еще в XVI в. Впос-

ледствии бильярд получил право гражданства благодаря Людовику XIV, который был страстным игроком.

При королях всегда состояли придворные художники, которые руководили убранством дворцов. Они составляли рисунки для мастеров и наблюдали за исполнением заказа. Сами ремесленники были, в известной степени, художниками. В Германии был столяр Георг Гершель, который сделал шкаф, купленный для Густава Адольфа за девять тысяч семьсот пятьдесят гульденов; огромная цена по тому времени! Мастер Иоганн Ман за гарнитур, состоящий из стола, канделябров и зеркала, получил двадцать тысяч гульденов.

На появление разных предметов в домашнем обиходе влияет не только мода, но и меняющиеся потребности. В самом конце XVI в. в Европе появился кофе. Венецианцы, как соседи турок, оценили новый напиток, а из Венеции он распространился по другим странам. Англичане довольно скоро завезли его в Лондон. До Парижа он дошел через пятьдесят лет, а до Германии — через сто. Несколько позднее появился чай, который, по свидетельствам тогдашних писателей, был привезен из Москвы.

Появление чая и кофе обусловило спрос на небольшие чашки с ручками. Образцом для них послужили китайские чашки, случайно попавшие в Европу. Кроме чашек, новые напитки вызвали к жизни изготовление кофейников, чайниц, жаровен для кофейных бобов и др.



Рис. 592. Германские каменные кружки

русскую традиционную простонародную одежду. С глубокой древности в русском быту существовали овчинные тулупы, валенки, рукавицы, душегрейки, которые надевали поверх сарафана. Много разновидностей было у кокошника, убора восточного происхождения.

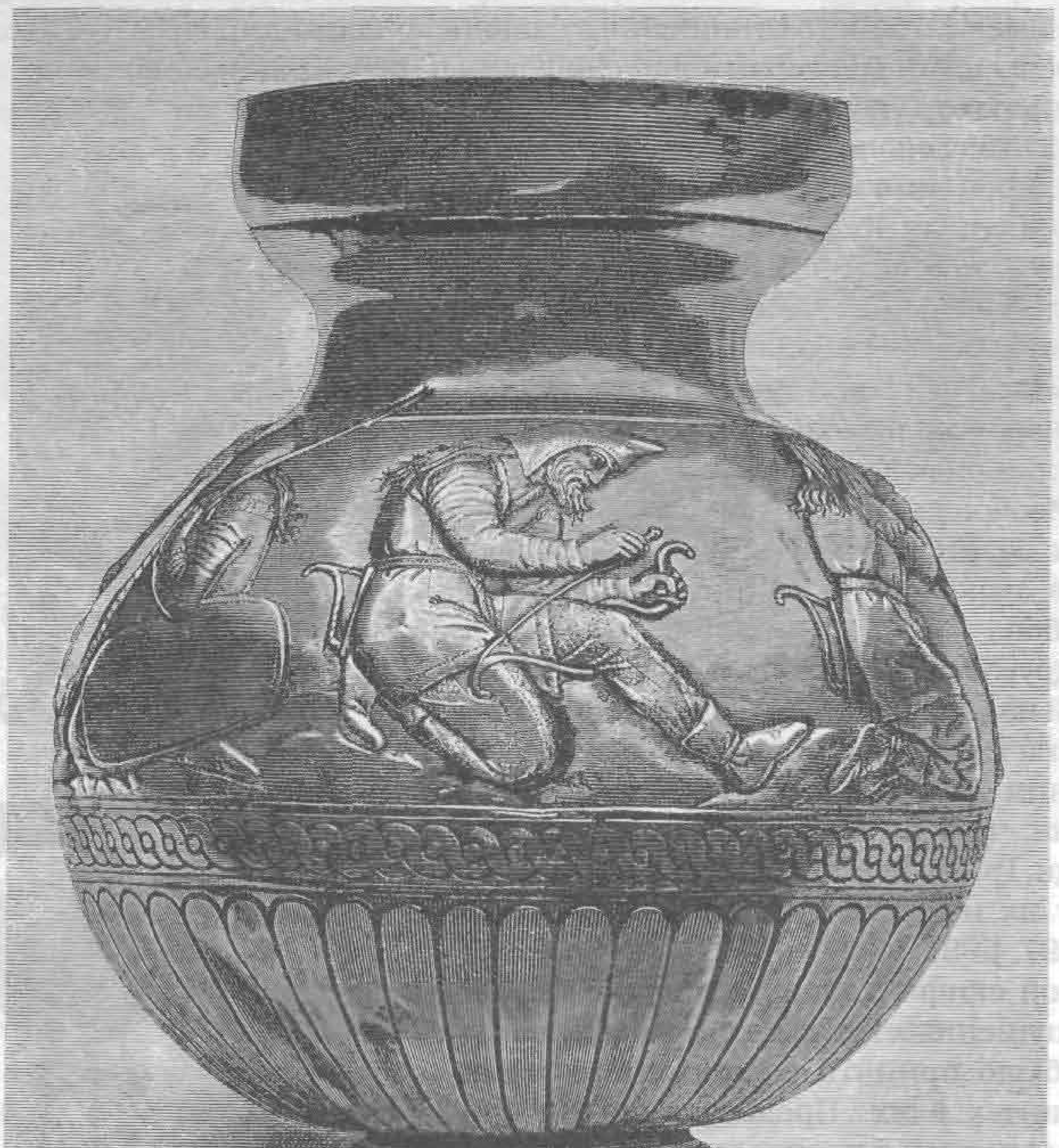


Рис. 595. Золотая ваза из кургана Куль-Оба

На Траяновой колонне запечатлены также жилища даков, по сути дела — типичные славянские постройки. Это обыкновенные избы, иногда высокие, двухэтажные, иногда низенькие с оградой, из которой торчат шесты с головами, вероятно, убитых врагов.

Упоминания о славянах, совершавших морские набеги на византийцев, появляются в первой половине IX в. Приблизительно к тому же времени относятся и некоторые сообщения арабских торговцев, добиравшихся по Волге до Болгарии, куда славяне привозили свои товары на продажу. В этих описаниях рассказывается о внешности и одежде руссов. «Никогда мы не



53. ***Жан Огюст Энгр***
Портрет графини Оссонвиль. *1845 г.*



54. ***Джон Констебл***
Вид собора в Солсбери из епископского сада. *1826 г.*



55. ***Жан Луи Эрнест Месонье***
Мушкетер. *Сер. XIX в.*



56. ***Владимир Боровиковский***
Портрет А.Б. Куракина. *Ок. 1801 г.*

видели людей более стройного телосложения. Они высоки, как пальмы, румяны, волосы у них рыжие. Мужчины носят одежду на одном плече, так что правая рука всегда остается свободной. Женщины носят на груди ящичек и нож на кольце, золотые и серебряные цепи, бусы и кораллы».

Каменные бабы, стоящие на курганах в южнорусских степях (рис. 594),— памятники древнего происхождения, о которых не известно почти ничего.

Христианство, проникавшее на южные окраины Руси уже в эпоху Аскольда и Дира, при Святославе получило право гражданства. Мать князя, Ольга, сменила языческую веру на православную, а ее внук Владимир решился сделать христианство государственной религией.



Рис. 596. Сцена с золотой вазы из кургана Куль-Оба

Послы Владимира, побывав за морем, стали склоняться к византийской вере. Определяющим здесь был не пример Ольги, а рациональные соображения: торговые отношения с Византией, скрепленные общей верой, были для Руси выгодными. Это решение оказало огромное влияние на дальнейшее развитие искусства в России. Вместе с духовенством и царевной, женой Владимира, приехали зодчие, золотых дел мастера и иконописцы, и Русь попала под непосредственное влияние византийского искусства.

Уничтожив идолов и капища, Владимир призвал из Византии мастеров и архитекторов, под руководством которых начали воздвигать церкви. Вся церковная утварь, обстановка, стиль построек, живопись и орнаментика стали византийскими. Никаких отклонений от канона не допускалось.

Характер первых каменных построек также был византийским. Искусство, поначалу черпавшее вдохновение непосредственно из греческих источников, оказалось под новым мощным воздействием, надолго обусловившим его судьбы.



Рис. 597. Никопольская ваза
IV в. до н. э.; найдена в кургане Чертомлык близ Никополя

Киевские церкви времен Ольги и Владимира не сохранились. Некоторые из них сгорели, другие были разрушены татарами. Летописи упоминают о церкви св. Илии, стоявшей в Киеве при Аскольде и Дире. Говорят, что при Ольге были заложены церкви св. Софии и Николая. Владимир, приняв крещение, построил на том месте, где стоял идол Перуна, церковь св. Василия, имя которого он получил при крещении.

Одновременно с этой церковью он заложил Десятинную церковь. Главным смотрителем за работами был назначен Анастас Корсунянин. Великий князь решил отдавать церкви десятую часть своих доходов и сделал запись, по которой налагалось проклятие на каждого, кто нарушит это постановление. Отсюда и произошло название церкви — Десятинная. Вся утварь для Десятинной церкви была вывезена из Греции и Корсуни. Внутри храм был отделан мрамором, яшмой, кафелем, мозаикой и фресками. При разграблении Киева Батыем Десятинная церковь была разрушена.

Это место издавна пользовалось почитанием у верующих как усыпальница князя Владимира и его супруги-гречанки. В XVII в. церковь была восстановлена из руин Петром Могилой. Впоследствии она обветшала и была срыта (рис. 599). На ее месте построили новую церковь, вне какой-либо связи с прежней.

Самым древним памятником XI в., дошедшим до наших дней, считается Софийский собор, построенный великим князем Ярославом (рис. 600). Св. София горела два раза, но часть древних стен храма с мозаиками и да-

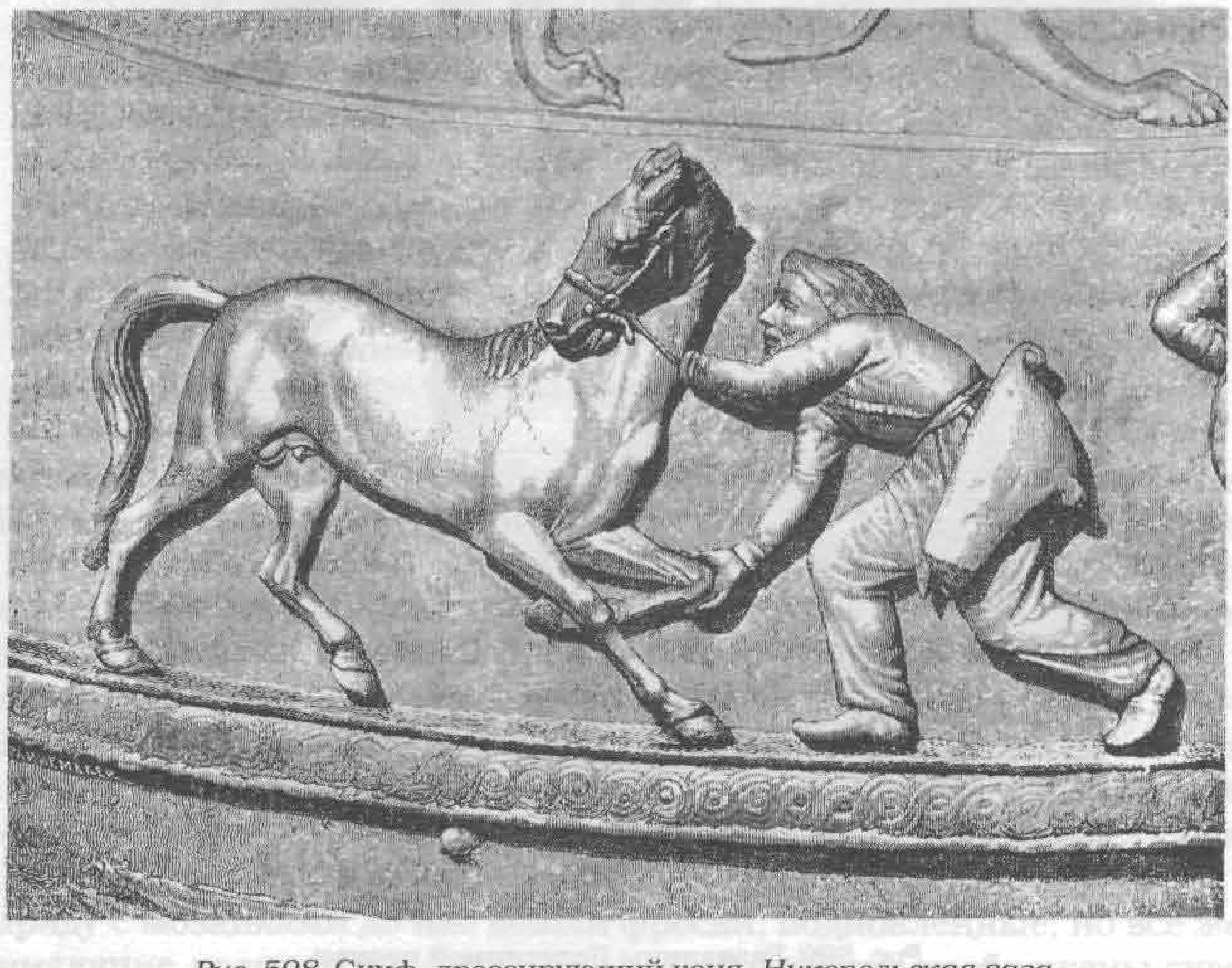


Рис. 598. Скиф, дрессирующий коня. *Никопольская ваза*

же фресками уцелела. Батый разграбил город, его воины даже выбросили из могил великокняжеские кости. В XIV в. Софийский собор стоял без крыши, с обрушившимися стенами и развалившейся западной стороной.

Надстройки и пристройки совершенно изменили внешний вид собора, но превосходная кладка и материал постройки времен Ярослава — гранит, шифер и мрамор — сохранили алтарную часть сооружения. Девять выступов образуют алтарную стену храма и относятся к первой постройке. Шестнадцать контрфорсов, подпирающих стены, были пристроены позднее. Главной драгоценностью собора является «нерушимая (алтарная) стена», на которой находится колоссальная византийская мозаика, изображающая Божью Матерь на золотом фоне. Высота фигуры Богоматери — пять метров. Поскольку она находится над алтарем, то хорошо видна отовсюду и производит неотразимое впечатление.

Ниже Богородицы расположены два ряда мозаик. В верхнем ряду изображено причащение апостолов во время Тайной Вечери (рис. 601), а в ниж-

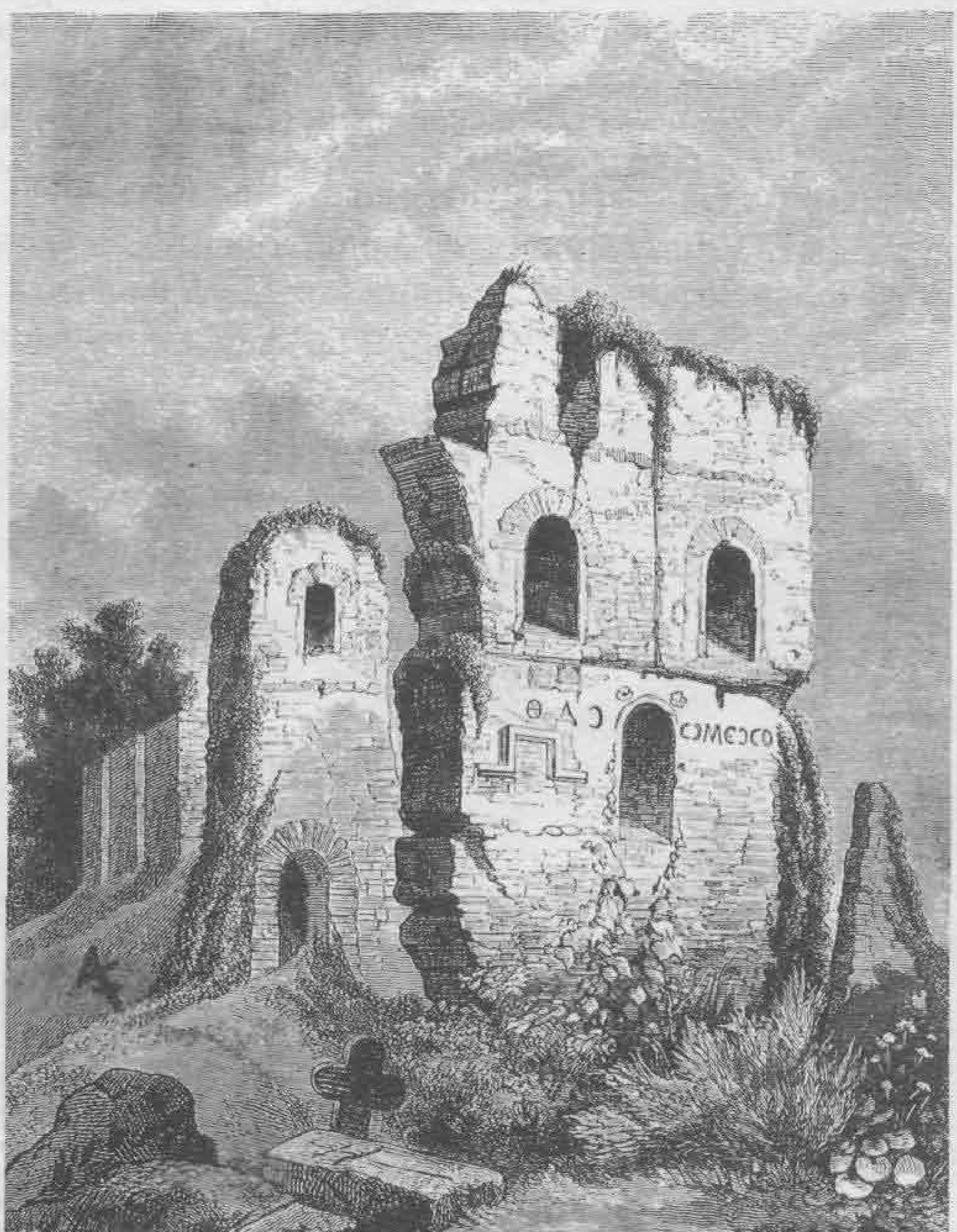


Рис. 599. Развалины Десятинной церкви

нем — отдельные фигуры святителей и архидьяконов. В других местах собора мозаика осыпалась, но некоторые изображения архангелов, мучеников и Богородицы все же сохранились. На всех образах Пресвятая Дева изображена в голубом хитоне, с поручами, с фелонью на голове. Голову окружает нимб. Фигуры несколько удлинены, движение рук связано, складки условны, но благородство очертаний в изображении лиц, особенно на картине Благовещения, замечательно (рис. 602).



Рис. 600. София Киевская. *По рисунку XVII в.*

Святая трапеза (Тайная Вечеря) создавалась под византийским влиянием. На столе, покрытом красной с золотом тканью, лежит крест, дискос, копье, а над ними возвышается сень на трех подставках. По бокам стола стоят два ангела в белых одеждах с рипидами в руках. Слева и справа изображено по шесть апостолов, которые преклоняются по направлению к столу.

Навстречу им с обеих сторон направляется по образу Христа. Оба изображения Христа очень похожи, и разница между ними самая незначительная. С одной стороны он дает «тело», с другой преподносит «кровь». Апостолы выполнены однообразно, ближайшие протягивают к Христу руки за св. Дарами.

Наряду с мозаиками до нас дошли фрески, подновленные, но все же напоминающие древние образцы. На многих фресках изображены сюжеты



Рис. 602. «Благовещение». *Фрагмент мозаики из Софийского собора в Киеве*

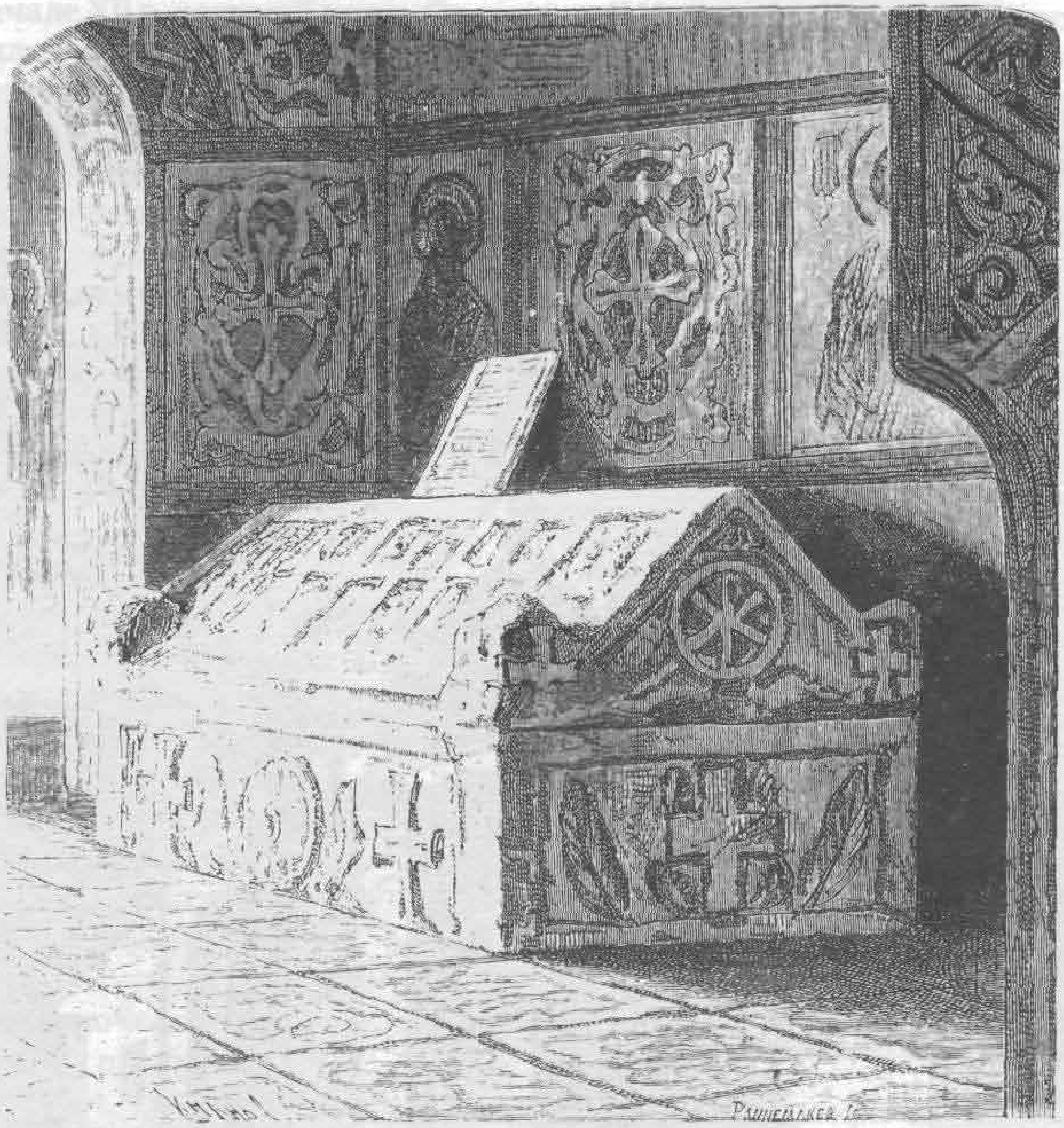


Рис. 603. «Ярославова гробница». *Софийский собор в Киеве*

из светской жизни, всевозможные княжеские забавы: игры, охота, танцы, музыканты и проч. Живопись сохранилась до нашего времени только потому, что долгое время была закрыта штукатуркой более поздних эпох. В 1842 г. первые фрески под этими напластованиями были открыты. По распоряжению императора Николая I они были восстановлены. Общее количество фигур на фресках — более трехсот, многие из них написаны во весь рост, *некоторые — по пояс, но все очень больших размеров.*

К той же эпохе относится гробница, известная под названием гробницы Ярослава. Она украшена византийскими орнаментами: пальмовые ветви, рыбы, голубки, кресты и розетки. Гробница сделана из белого мрамора и состоит из двух частей: нижнего четырехугольного ящика и двускатной крышки; по углам расположены римские акротеры — узорчатые многоугольники (рис. 603). При раскопках Десятинной церкви были найдены такие же мраморные саркофаги, установленные над захоронениями князей или знатных бояр. Эти саркофаги выглядят проще, чем саркофаг Ярослава, и украшены только крестами.



Рис. 604. Софийский собор в Новгороде

В начале XII в. великий князь Святополк II Изяславич заложил церковь св. Михаила по византийскому образцу с тремя апсидами. Мозаики, которыми были украшены внутренние помещения собора, считаются копиями с мозаик Софийского собора. Сами храмы также похожи по плану и внешним формам. В Михайловском храме (Михайловский Златоверхий монастырь*) есть даже такое же изображение Тайной Вечери, но сохранившееся хуже.

Киево-Печерская лавра, построенная в конце XI в., не сохранилась в своем первоначальном виде. Она стала одним из первых русских монастырей, так как Михайловский храм строили греки. По выражению Нестора, Киево-Печерская лавра поставлена не богатством, а постом, слезами, бдением и молитвой.

Каменная церковь, начатая Феодосием за сто шестьдесят лет до нашествия Батыя, по блеску, вероятно, соперничала Софийским собором. Предание говорит, что Богородица сама дала размеры этого храма и прислала мастеров из Византии, когда явилась им в видении, а также даровала местную икону и мощи для основания. Строители, пришедшие из Византии, не стали возвращаться на родину, а приняли иночество и были погребены в притворе храма. Нестор писал, что в его время еще сохранялась одежда и вещи этих мастеров.



Рис. 605. Церковь в Псковской губернии (*XIII в.*)

III. ИСКУССТВО РУССКОГО СЕВЕРА

На Севере Руси возводили деревянные храмы. Даже в таком городе, как Новгород, первый Софийский собор был деревянным, срубленным о тринадцати верхах, т. е. куполах. С возрастанием торгового значения Новгорода возникла необходимость в возведении большого собора, который служил бы центром религиозного поклонения. Для этого из Византии были выписаны мастера — ремесленники, знавшие общие законы архитектуры однотипных церквей. Выстроив в Новгороде Софийский собор, они создали образец для дальнейших сооружений подобного рода. Вместе с этими мастерами в Новгород пришли и живописцы («писари»).

Новгородский Софийский собор в том виде, в каком он был возведен в XV веке, не сохранился. Вначале он был одноглавым, с круглым куполом и тре-

* Упразднен в 1917 г.; в 1934 г. здания монастыря были разобраны, а фрески и мозаики переданы «Софийскому музею» г. Киева.



Рис. 606. Церковь Покрова на Нерли

мя апсидами. При отстройке сгоревшего собора вокруг главы, поставленной на место старой, возвели еще четыре меньшего размера, а шестую главу — над круглой лестницей в притворе. К храму с обеих сторон начали пристраивать приделы. Из них наиболее интересен старинный придел Рождества Богородицы с древним иконостасом и медными царскими вратами старороманского стиля.

Для всех новгородских церквей образцом служила Софийский собор (рис. 604). Причины, по которым некоторые отступления от канона все-таки были допущены, заключались в местных климатических условиях:

северные дожди, снега и зимние стужи. Крышу пришлось делать восьмискатной, более удобной для стока воды.

Огромные окна, характерные для греческих храмов, были неудобны в зимнее время на русском Севере. Окна стали заделывать, а наличник и византийские зубчики обозначали в наружной стене место окна. Впоследствии, когда на Руси начали самостоятельно возводить церкви, одно большое окно



Рис. 607. Успенский собор во Владимире



Рис. 608. Собор Рождества Богородицы в Суздале

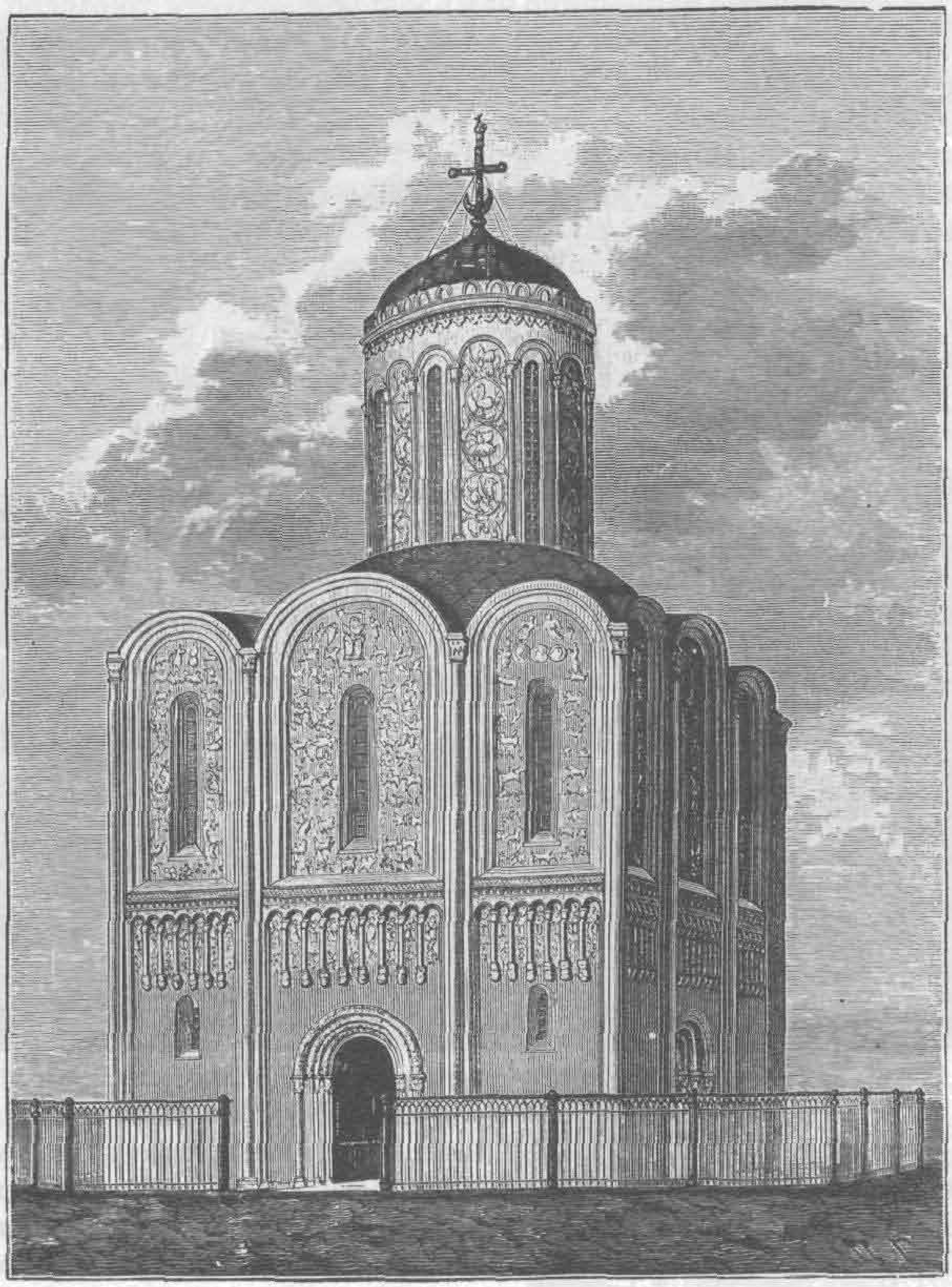


Рис. 609. Дмитриевский собор во Владимире

заменяли тремя маленькими отверстиями. Этим новгородские архитекторы повторяли мотив ложного окна, не желая оставлять стену совершенно гладкой.

Русская натура, желание все сделать поскорей сильно отразились в новгородских соборах. Это неряшливые постройки с пренебрежением к отвесу и горизонту. И кладка, и отверстия окон выведены небрежно, хотя и прочно.

Орнамент соответствовал раннему периоду архитектуры и был образован кирпичами, наклоненными друг к другу: зигзаг — ряд треугольников, обращенных вершинами то кверху, то книзу. Более богатый орнамент со-

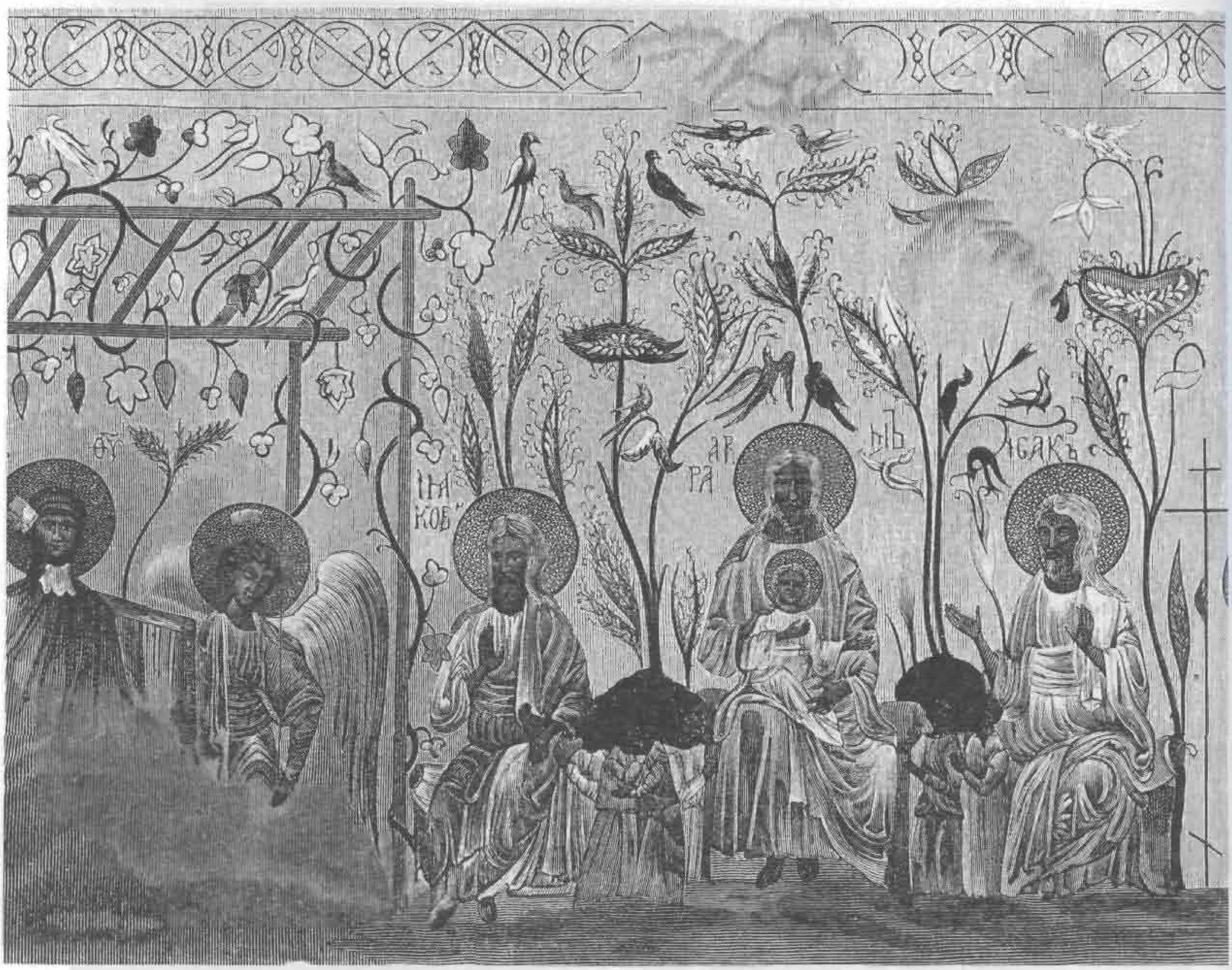


Рис. 610. Фрески Дмитриевского собора во Владимире. *Фрагмент*

стоял из повторения зигзага три или четыре раза. Зигзаг встречается в романском стиле и, возможно, был занесен с Запада, а не из Византии.

С XVII в., когда новгородской вольнице пришел конец, северная архитектура подчинилась московскому влиянию. Излюбленная форма московского купола, луковица, начинает украшать и новгородские церкви. Стили спутались, их первоначальный характер был предан забвению. Нередко прежний купол оставляли в виде полушара, над ним вытягивали более узкую «шею» барабана, на которую ставили небольшую луковицу.

Одной из особенностей новгородских, как и древних киевских, церквей являются голосники: горшки или кувшины, горизонтально вмазанные в стену для поглощения и отражения звука. Их вмазывали без всякой симметрии и в барабан купола, и в паруса; диаметр некоторых из них доходил до двадцати с лишним сантиметров. Голосники производят странное впечатление массой черных отверстий в стенах; часть их замазали, и в Софийском соборе их видно два или три. В Византии голосники не встречаются, однако некоторые

зодчие полагают, что обвалившаяся или очищенная штукатурка когда-нибудь откроет подобные устройства и в Византии.

Алтарные апсиды византийцы расписывали, следуя той же традиции, что и украшения в Софийском соборе в Киеве. Благословляющий Спаситель в новгородском соборе имеет свою легенду. Говорили, что его правую руку художники писали разжатой. Но она сжималась к утру следующего дня. Три раза ее переписывали и наконец услышали неведомый глас, требовавший, чтобы рука была сжатой, иначе наступит конец Новгороду.

И в Новгороде, и во Пскове церковные постройки долго сохраняли свой первоначальный облик. Церкви Спаса в Нерядицах, св. Стратилата, Спаса Преображения на Ильинской улице, Иоанна Богослова, Псковско-Мирожский монастырь, женский монастырь Успения и др.— все это варианты одного и того же мотива (рис. 605).

На Западе отдельные колокольни не возводили. У нас в глубокой древности было принято привешивать колокола отдельно на деревянном срубе. Позднее каменные колокольни стали воздвигать отдельно от собора.

IV. ВЛАДИМИРО-СУЗДАЛЬСКОЕ КНЯЖЕСТВО

Новое великое Владимиро-Суздальское княжество активно соперничало с Киевом, чье могущество уже клонилось к упадку. Князь Андрей и его ближайшие преемники не жалели средств на возведение храмов во Владимире и других городах княжества — в Юрьеве-Польском и Суздале. Андрей Боголюбский созвал к себе мастеров со всего света. На новых храмах Владимирского княжества сказалось, прежде всего, влияние романского стиля, процветавшего в ту пору на Западе.

Из старых церквей второй половины XII в. особенно хорошо сохранилась Покровская церковь близ Боголюбова. Она представляет собой значительный шаг вперед по сравнению с киевскими церквями. Стены церкви покрыты красивыми изображениями человеческих фигур и драконов, тоненькие колонны образуют пояс, служащий продолжением карниза на трех апсидах церкви. Колонки опираются на маленькие кронштейны и соединяются наверху маленькими полукруглыми арками (рис. 606). Внутренний

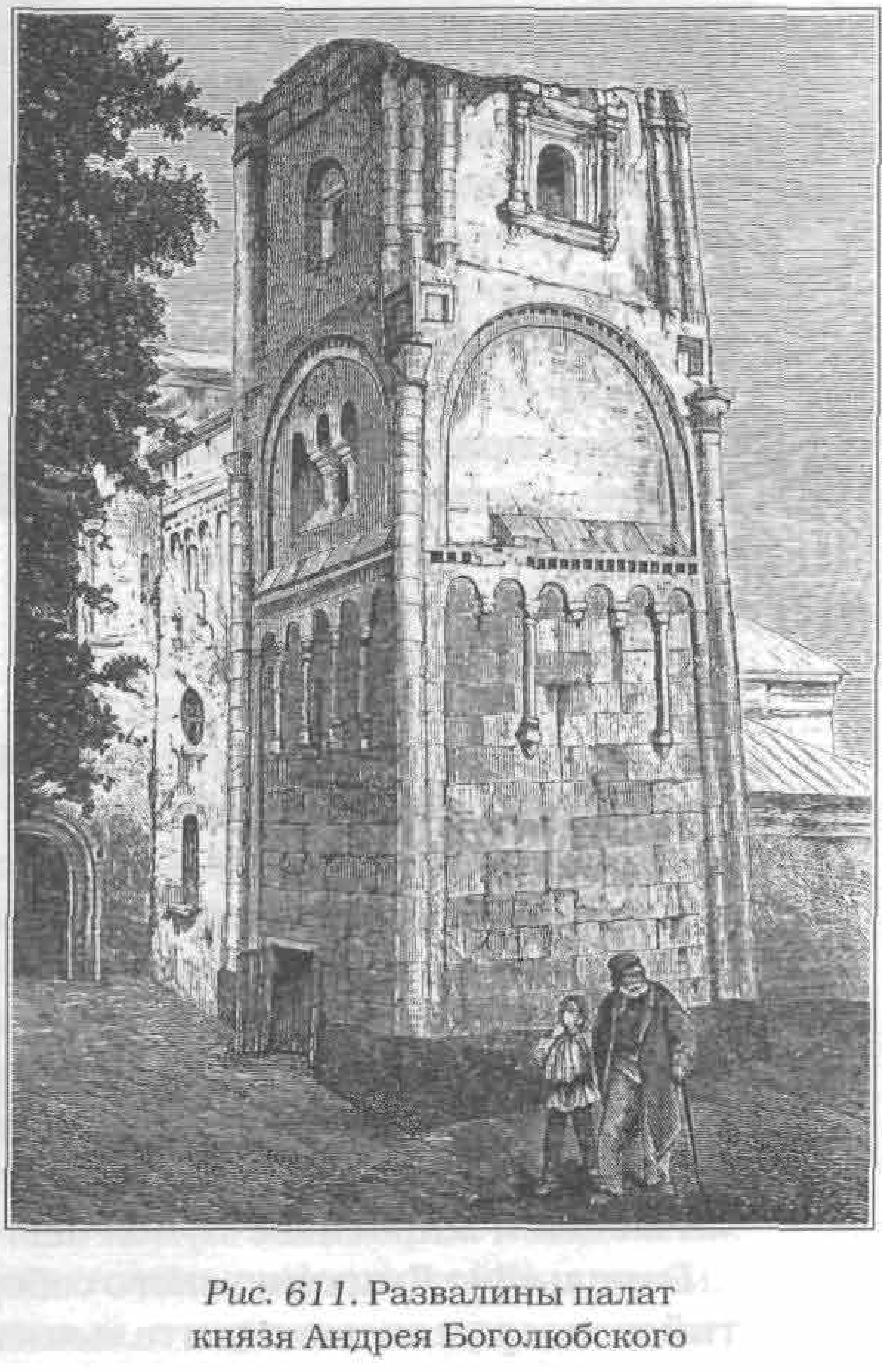


Рис. 611. Развалины палат князя Андрея Боголюбского

вид церкви соответствовал византийскому канону; стремление к украшению внешней стороны храма привело к тому, что орнамент покрыл стены собора целиком, как и в превосходном с архитектурной точки зрения Дмитровском соборе.

Большой собор Успения Богородицы, выстроенный во Владимире Андреем Боголюбским, не сохранился в своем первоначальном виде. Только апсиды с восточной стороны собора напоминают прежнее сооружение (рис. 607). По бокам апсид пристроены неуклюжие контрфорсы с бойницами вместо окон, а на кровле поставлено пять глав с луковицами, вместо запланированной одной. По его образцу были построены другие Суздальские соборы (рис. 608).



Рис. 6

Левая часть мозаи

Дмитриевский собор — самая интересная владимирская церковь конца XII в. Он довольно хорошо сохранился. Возведенный под руководством иностранных мастеров, этот собор все же является одной из самых оригинальных и красивых русских церквей. Автор постройки неизвестен. По преданию, князь Всеволод обратился к Фридриху V Германскому с просьбой прислать зодчего. Мастер должен был быть способен возвести здание, которое бы превзошло по красоте другие постройки города.

План собора был византийский, с тремя алтарными апсидами. С внешней стороны стены разделены на три части, как в Новгороде и в Пскове, но не выступами лопаток, а длинными тонкими колоннами. Колонны шли узкой полосой до верхней части собора, где их соединяли арки, которые оканчивались под крышей тремя дугообразными фронтонами.

Посередине стены пересекает карниз с небольшими колоннами, которые упираются в кронштейны, с фигурками святых между карнизами. Такой же карниз украшает верх апсид, причем и там есть колонны, доходящие до земли. Окна в соборе узкие и длинные; они окружены рельефными фигурами людей и животных. Купол был сооружен, вероятно, позднее (рис. 609).

Барельефы Дмитриевского собора представляют собою сочетание византийского, романского и итальянского стилей. Предполагают, что строите-

лем собора был зодчий, хорошо знакомый с венецианским собором св. Марка. Фигуры и украшения собора — львы, кентавры, олени, птицы и даже восхождение Александра Македонского на небо — совпадают с украшениями венецианского собора. Барельефы отличаются пестротой и фантастичностью: борьба со зверями, невиданные львы и птицы, всадники, цветы и листья растений.

Центром барельефов является Благословляющий Спаситель, изображенный без бороды, как в первые века христианства. Талантливая трактовка лепной работы гармонизирует целое, устремляя все внимание зрителя на центральную фигуру Христа. Дмитровский собор настолько великолепен, что при возведении московских церквей Аристотель Фьораванти рассматривал его как образец.



Вечеря.
ского собора в Киеве

Фрески Дмитриевского собора были обнаружены во время его реставрации в конце 1830-х гг. Живопись сохранилась прекрасно. В XV веке знаменитый русский живописец Андрей Рублев расписывал владимирские соборы; вероятно, он писал фрески и в Дмитриевской церкви. Достоверно известно, что ему принадлежат надписи над картинами. Сюжетом наиболее интересных фресок служат изображения Богородицы и библейских патриархов, сидящих в свободных позах под райскими кущами. Деревья и птицы, цветущие вокруг них, фантастичны. Все растения имеют закручивающиеся усики и перевиты стеблями лиан.

Далее изображен апостол Петр, который ведет святых в рай. Святые идут тесной толпой в полувизантийских, полурусских одеждах. Рядом с ними трубят два ангела — один в землю, другой в море, о чем свидетельствуют надписи над их головами (рис. 610).

Из светских зданий во Владимире интересны так называемые «Золотые ворота». Сохранилась также часть дворца князя Андрея Боголюбского в Боголюбове с сильно перестроенной церковью Рождества. Дворец был возведен из известнякового тесаного камня, вывезенного из Волжской Болгарии. Характер этой постройки был сугубо церковный, с карнизами, арками, с ко-



Рис. 612. Боголюбов монастырь

лоннами и лиственными греческими капителями (рис. 611). Над остатками дворца надстроена колокольня, сложенная из кирпича.

Впоследствии Владимирские постройки много раз переделывались (рис. 612, 613).

Во второй половине XII в. князь Андрей Юрьевич добивался учреждения во Владимире новой митрополии, но получил от Византии решительный отказ. После разорения Киева Батыем, когда русская церковь озаботилась поисками безопасного пристанища, киевские митрополиты сами стали чаще наведываться во Владимир. Наконец там была устроена постоянная резиденция, сохранившая за собой прежнее название.

V. НАЧАЛО МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА

Период возвышения Владимиро-Суздальской Руси был непродолжителен. Центром «собирания Руси» суждено было стать Москве. По преданию, берега Москвы-реки и Неглинной, покрытые сплошными лесами, принадлежали боярину Кучке. Красивый берег, где теперь стоит Кремль, с превосходным видом на Замоскворечье издавна привлекал к себе внимание великих князей.

Сын Мономаха, Юрий, заложил здесь городок (ок. 1147 г.), обнесенный стеной, за которой от разных невзгод укрывались окрестные жители. Со временем город все больше разрастался. В результате междоусобиц князей и нападений татар Москва сгорала до основания несколько раз. Впрочем, и в мирное время пожары уничтожали княжеские терема и соборы: поначалу все постройки в этом городе были деревянными.

Великокняжеские терема были невелики, в три-четыре покоя, в два жилья. Дальняя комната служила спальней, рядом с ней — моленная, затем шла собственно «комната» — кабинет.

Первый покой назывался «передней», т. е. приемной; перед ним находились сени, обычно теплые, иногда состоявшие из двух половин. Бывало при комнатах устраивали чуланы, предназначенные для сна. Верхние этажи состояли из светлых чердаков, теремов с балкончиками и переходами, идущими вокруг здания.

Другая половина помещения — место официальных собраний, куда великий князь выходил в сопровождении бояр и духовенства для приема послов, земского собора, торжественной свадьбы. Эти хоромы назывались «гриднями», а зал для застолья — «столовой избой».

Рядом с этим зданием строились отдельные дворы и хозяйственные постройки: конюшенные, житные, поваренные или кормовые, хлебные и др.



Рис. 613. Храм Владимира на Клязьме

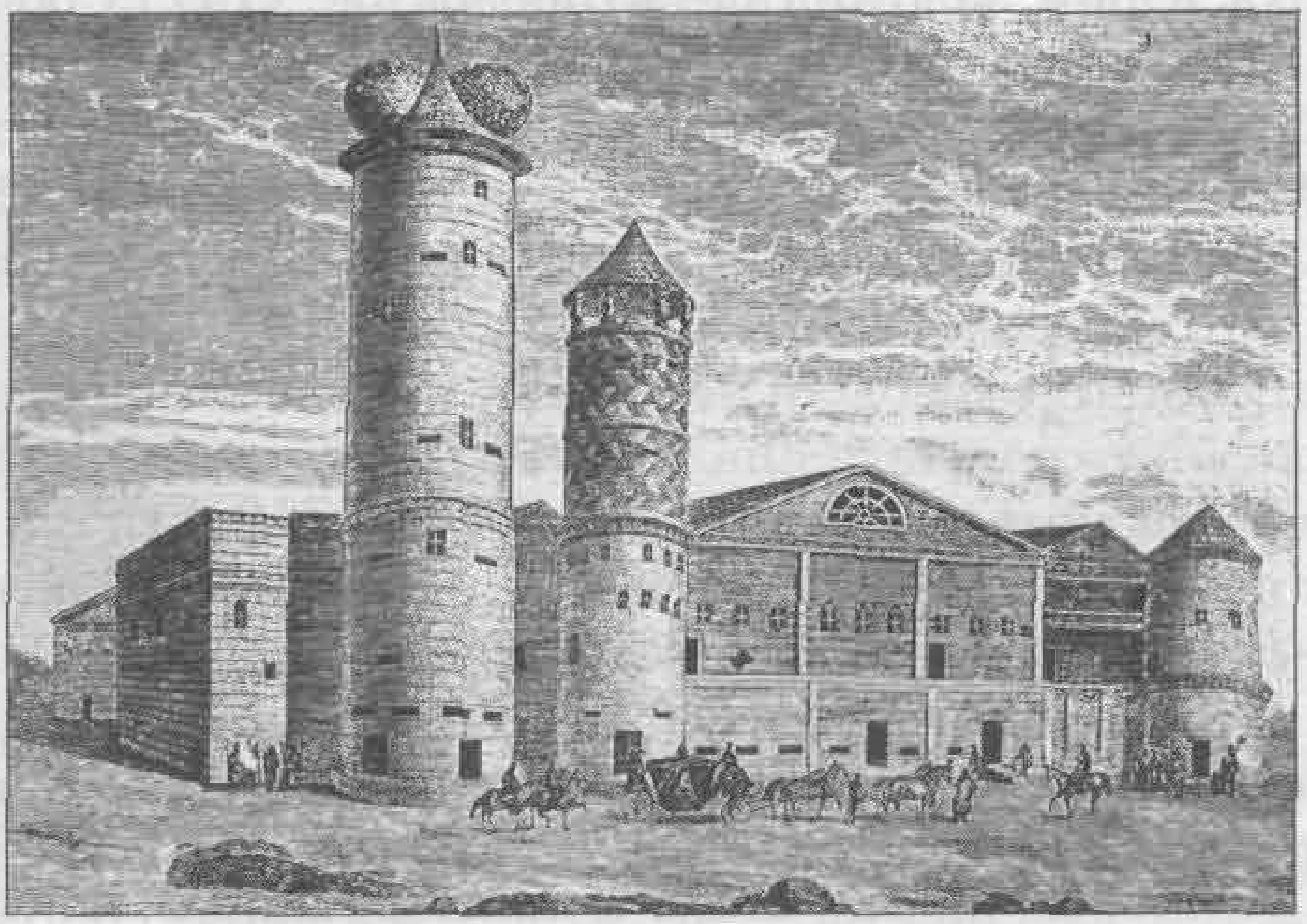


Рис. 614. Сольвычегодские хоромы именитых людей Строгановых

Великокняжеские драгоценности в дворцовых постройках не хранили, а складывали в особой казне или сокровищнице.

Какими были фасады этих зданий, сейчас установить сложно. Однако деревянные постройки XVI и XVII вв. (рис. 614, 615) дают представление об оригинальном и тяжелом московском стиле.

По преданию, первой церковью Кремля на Бороницком холме была церковь Рождества Предтечи с патриаршим двором митрополита Петра. Несколько позднее, в 1330 г., Иван Калита заложил первый каменный собор Спаса на Бору.

В 1336 г. Иван Калита задумал построить Успенский собор. Святитель Петр, закладывая его, предрекал Москве величие и славу. В фундаменте собора он назначил себе место для погребения. Первые кремлевские соборы



Рис. 615. Деревянный дворец в селе Коломенском (1640 г.)

были копиями суздальских, но строились наскоро и непрочно. Доморощенные каменщики учились у иностранцев кое-как, потому их сооружения нередко просто разваливались по частям. Солидные постройки начались только при Иване III.

Это была пора усиления и процветания Руси. Великий князь Иван Васильевич, отвоевав Югорскую землю, присоединил к Москве Новгород. Он женился на греческой царевне, которая принесла из Византии вкус и традиции, чуждые московскому населению. Но, кроме того, Иван III принялся за перестройку Кремля.

Он призвал к себе на службу итальянца Марко Фрязина, предложив ему оградить Кремль новыми каменными стенами с башнями и бойницами. За стеной, внутри Кремля, были сооружены три каменных собора: Успенский, Архангельский и Благовещенский. Главную роль в возведении новых зданий играл зодчий Аристотель Фьораванти, выписанный из Болоньи. Аристотель научил русских мастеров более надежному способу приготовления извести и кладке из тесаного камня, связанного железными скрепами; показал способ обжигания кирпичей, более узких, длинных и твердых, чем прежние. Он же научил лить пушки и чеканить монеты.

Этого зодчего привез русский посол Толбузин. Славный архитектор был известен тем, что сдвинул с места в Болонье колокольню и выровнял в Ченто покосившуюся башню. Внимательно изучив владимирские соборы, он перестроил к 1479 г. Успенский собор. Иван III, войдя в собор, воскликнул: «Вижу небо!»



Рис. 616. Золотое кадило из Архангельского собора

В первоначальном виде этот собор не сохранился. Через пят-



Рис. 617. Колокольня Ивана Великого в Москве

надцать лет после окончания работ он уже горел, а в 1550 году новый пожар уничтожил все внутреннее убранство. В 1612 году после нашествия поляков собор пришел в совершенно жалкое состояние, и его пришлось ремонтировать заново. После пожаров 1737 и 1782 гг. собор опять полностью отреставрировали, стараясь воссоздать его прежний облик. В 1812 году французы превратили этот храм в конюшню: у гробниц митрополитов они устроили коновязи, вместо серебряного паникадила повесили весы, на которых взвешивали серебро и золото, сорванное с икон; ободранные образа лежали грудами; серебра с риз и другой утвари было собрано более 300 пудов, т. е. около четырех тонн восьмисот килограммов. В порядок собор привели в 1813 году.

Перед коронацией императора Александра III целая группа архитекторов и археологов провела капитальную реставрацию собора. Когда разобрали иконостас, на внутренней стене были найдены фрески XV в. Иконостас сделали серебряным, чеканным и только цоколь облицевали золоченой бронзой.

Внутри Успенский собор выдержан в византийском стиле: четыре колонны, каждая толщиной в два метра, поддерживают барабан главного купола. Высота храма от пола до креста среднего купола около шестидесяти метров; как и все византийские постройки, храм превосходно освещен. Иконостас пятиярусный: вверху изображены патриархи до Моисея; во втором ярусе собраны изображения пророков от Моисея до Ивана Предтечи; третий ярус посвящен праздникам; четвертый представляет Христа с апостолами; нижний ярус занят местными иконами.

Одну из них предание приписывает евангелисту Луке; эта икона известна под названием Владимирской чудотворной (рис. 636). Перед ней совершалось избрание достойных на первосвятитель-



Рис. 618. Москва. Храм Василия Блаженного (Покровский собор)

скую кафедру. Записки с именами лиц клали в ковчег перед иконой; после молебна царь наугад вскрывал один из запечатанных жребиев. Риза на этой иконе была из чистого золота; и один изумруд, находившийся в ней, стоил более двухсот тысяч рублей.

Патриаршее место в соборе было сооружено из резного камня. Интересен и «трон Мономаха», который, впрочем, датируют XVII веком, когда на



Рис. 619. Москва. Церковь Грузинской Богоматери

нем во время обедни становились императоры и императрицы. В ризнице собора хранилась масса драгоценностей и древностей, в том числе Евангелие, дар царей Ивана и Петра, с хорошими миниатюрами и драгоценным переплетом, несколько рукописных Евангелий, псалтырей и др.

Другой кремлевский собор, Благовещенский, начали возводить в 1397 г. при сенях дворца великого князя Василия Дмитриевича, поэтому его долгое время официально называли «Благовещение у государя в сенях». Это приходская церковь Кремля: здесь цари говели, венчались и крестились. Поэтому каждый правитель хотел внести свой вклад в украшение храма. Он занимает одно из самых видных мест: отсюда открывается поразительной красоты вид на Замоскворечье и Воробьевы горы. Вероятно, поэтому к нему была пристроена с южной стороны светлая остекленная галерея, соединенная с дворцом.

С другой стороны галерея оканчивалась каменным крыльцом, через которое спускались в сад, устроенный для развлечения царевен. В саду было много фруктовых деревьев и бассейнов с рыбками. При Екатерине II этот сад был уничтожен.



Рис. 620. Москва. Церковь Николая Чудотворца

Благовещенский собор тоже горел и разграблялся. От других соборов он отличается тем, что имеет девять глав: пять на соборе и четыре на приделах. В этом соборе очень интересен северный нартекс с изображением на стенах греческих философов: Сократа, Фукидида, Аристотеля, Птоломея, Плутарха и др. При реставрации собора в 1882 году были обнаружены интересные древние фрески.



Рис. 621. Москва. Новодевичий монастырь

Пол собора яшмовый, такой же, как у св. Марка в Венеции; иконостас тоже пятиярусный. Икону Всемилостивейшего Спаса датируют XIV веком. Икона Донской Богоматери — это икона, которая была с Дмитрием Донским на Куликовской битве. Во время нашествия Наполеона ризницу Благовещенского собора успели перевезти в Вологду. Поэтому в ней сохранились превосходные рукописи с миниатюрами, множество крестов, сосудов и драгоценных риз.

Усыпальницей русских царей служил третий кремлевский собор, Архангельский. После голода 1332 г. Калита на месте деревянной церкви архангела Михаила соорудил каменную, уничтоженную два века спустя, при Иване III. Впоследствии миланский архитектор Алевиз, приехавший по приглашению царя, возвел на ее месте новую. Здесь хоронили всех царей дома Рюриков.

Когда род Годуновых свергли с престола, прах царя Бориса вынесли из этой усыпальницы. Гроб Василия Шуйского был помещен в собор только спустя двадцать три года после его смерти в Польше.

Судьба Архангельского собора была печальнее, чем Успенского. В Смутное время он был разграблен и осквернен поляками. Наполеоновское войско разместило в нем лошадей и винные хранилища. После восстановления собор пришлось снова святить. Среди драгоценностей Архангельского собора много древних образов, из которых одно из первых мест занимает ико-



Рис. 622. Икона Смоленской Божией матери (Одигитрия)

на Одигитрии, Смоленской Богоматери, известная своей древностью и оригинальной ризой. Превосходно также золотое кадило собора (рис. 616).

В 1825 г. с 3 по 6 февраля в соборе было выставлено тело императора Александра I. До Петра I существовал обычай класть просьбы на гробницы государей. Кроме самих царей эти просьбы никто не трогал. Государи сюда приходили на Страстной неделе просить прощения у предков, а на Пасху — христосоваться с ними.

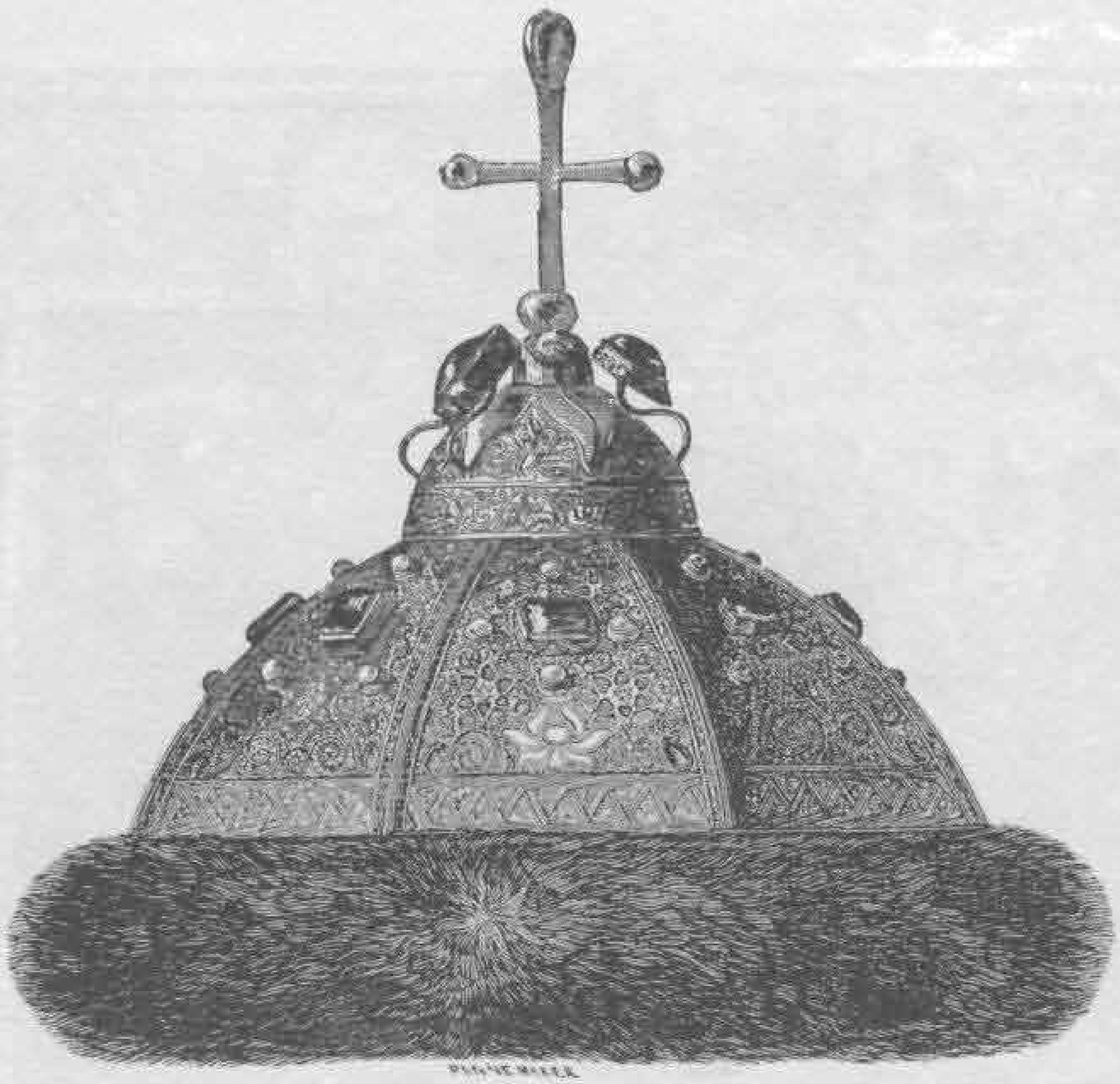


Рис. 623. Шапка Мономаха

Архангельский собор несравненно темнее, чем другие кремлевские соборы, что придает ему особое значение как усыпальнице. Гробницы представителей власти до начала XVIII в. занимали все пространство собора вокруг стен и колонн. Тут лежат мощи черниговского князя Михаила и его боярина Федора, царевича Дмитрия, всех царей дома Романовых до Петра I. Возле южных дверей покоится Иван Данилович Калита, основатель Москвы. В приделе Ивана Предтечи погребен Иван Васильевич Грозный с двумя своими сыновьями, Иваном и Федором.

Интересными архитектурными сооружениями являются также Чудовский мужской монастырь, основанный митрополитом Алексием, Вознесенский женский монастырь у Фроловских ворот, которые несут на себе отпечаток петровской перестройки, бывший архиерейский дом и Никоновский дворец.

В 1849 г. архитектором Тоном по инициативе императора Николая I было возведено здание в русском стиле. Оно было обращено главным фасадом к Замоскворечью, западным — к Оружейной палате, восточным — к Грановитой палате, а на север оканчивалось царскими теремами.

Высочайшее здание Кремля, Иванова колокольня, называлось в старину Ивановым столбом и выглядит как индийский минарет. Колокольня была видна со всех сторон. Ее высота от земли — восемьдесят один метр, а от уровня Москвы-реки — сто десять метров. На месте колокольни стояла построенная при Калите церковка «Св. Ивана, списателя лестницы». Она просуществовала до самого конца XVI в. и только при Борисе Годунове была перестроена в новую.

Когда голод в 1600 г. заставил людей стекаться в Москву, царь Борис, чтобы занять эту массу, решил строить колокольню. Под блестящим куполом огромными медными вызолоченными буквами была выложена следующая надпись: «Изволением Св. Троицы, повелением великого государя, царя и великого князя Бориса Федоровича Годунова, всея России самодержца, и сына его, благоверного великого государя царевича, князя Федора Борисовича всея России, храм совершен и позлащен во второе лето государства их». Купол Ивановской колокольни был позолочен в 1809 году,



Рис. 624. Москва. Крестовая палата в Кремлевском дворце

а после войны 1812 года на ней поставили новый крест, так как прежний Наполеон снял, чтобы увезти его в Париж в качестве трофея.

Иванова колокольня была повреждена взрывами, которые французы производили в Кремле. Рождественская церковь и так называемая Филаретовская пристройка, находившаяся возле нее, взорваны не были. У колоколов были отбиты уши, оборваны языки и их нужно было переливать.

У подножия колокольни на особом фундаменте стоит самый большой в мире Царь-колокол, весящий около двухсот тонн. Отлитый при императрице Анне, он был повешен на брусьях под деревянным шатром над той ямой, в которой был вылит. Так он провисел год. Во время пожара веревки перегорели и колокол опять рухнул в яму; при этом у него отбился кусок ве-



Рис. 625. Василий III Иванович, великий князь Московский



Рис. 626. Угощение митрополита и его причта князем (Из «Сказания о Борисе и Глебе»)

сом в одиннадцать с половиной тонн. Архитектор Монферран, известный строитель Исаакиевского собора в Петербурге, по приказу императора Николая I извлек колокол из ямы и водрузил на каменный фундамент.

Неподалеку от Царь-колокола размещена причудливая фантазия конца XVI в.— чудовищная Царь-пушка, отлитая в 1586 году мастером Чоховым по заказу царя Федора Ивановича. Вес ствола пушки составляет около сорока тонн. Из нее не было произведено ни единого выстрела.

С высоты Ивановской колокольни открывается чудесный вид на Москву и ее окрестности (рис. 617).

Из других зданий внутри Кремля отдельного упоминания заслуживают многие, и прежде всего церковь Спаса на Бору. Она со всех сторон застроена кремлевскими зданиями и, как в футляре, стоит на небольшом дворике дворца. От внутреннего убранства и расположения храма веет стариной. В церкви три придела: первый — Гурия, Симона и Авива; второй — Стефана Пермского и третий — великомученика Прокопия. Сюда на ежедневную службу сбегались слуги со всего Кремля, чтобы прослушать обедню до начала работы.

Рядом со Спасом на Бору возведены церковь Рождества Богородицы, церковь Воскресения Лазаря и церковь Спаса «за золотой решеткой». Она была домашней церковью царей. В ее ризнице хранилось много ценных даров государей. Другая церковь, Славящего Воскресения, тоже относилась к разряду домашних; именно в ее сенях был убит во время стрелецкого бунта Нарышкин.

Кремлевский дворец не сохранился в своем прежнем виде. Новое здание было построено профессором Тоном. Размеры дворца колоссальны, однако его помещения занимали только во время коронации, причем парадные комнаты каждый раз отделывали заново.

Интереснее в историческом отношении один из немногих памятников нашей старины — старый теремной дворец рядом с Грановитой палатой. Сюда в особых случаях собиралась на заседания боярская дума, здесь пировали государи. Грозный праздновал покорение Казани, Петр — победу над шведами. Грановитая палата была вся расписана по золоту, но в XVIII в. живопись соскоблили, потолок замазали белой краской, а стены обили малиновым бархатом с золочеными орлами.



Рис. 627. Русские одежды конца XVI в. «Шествие посольства Ивана Грозного к императору германскому Максимилиану» (1576)

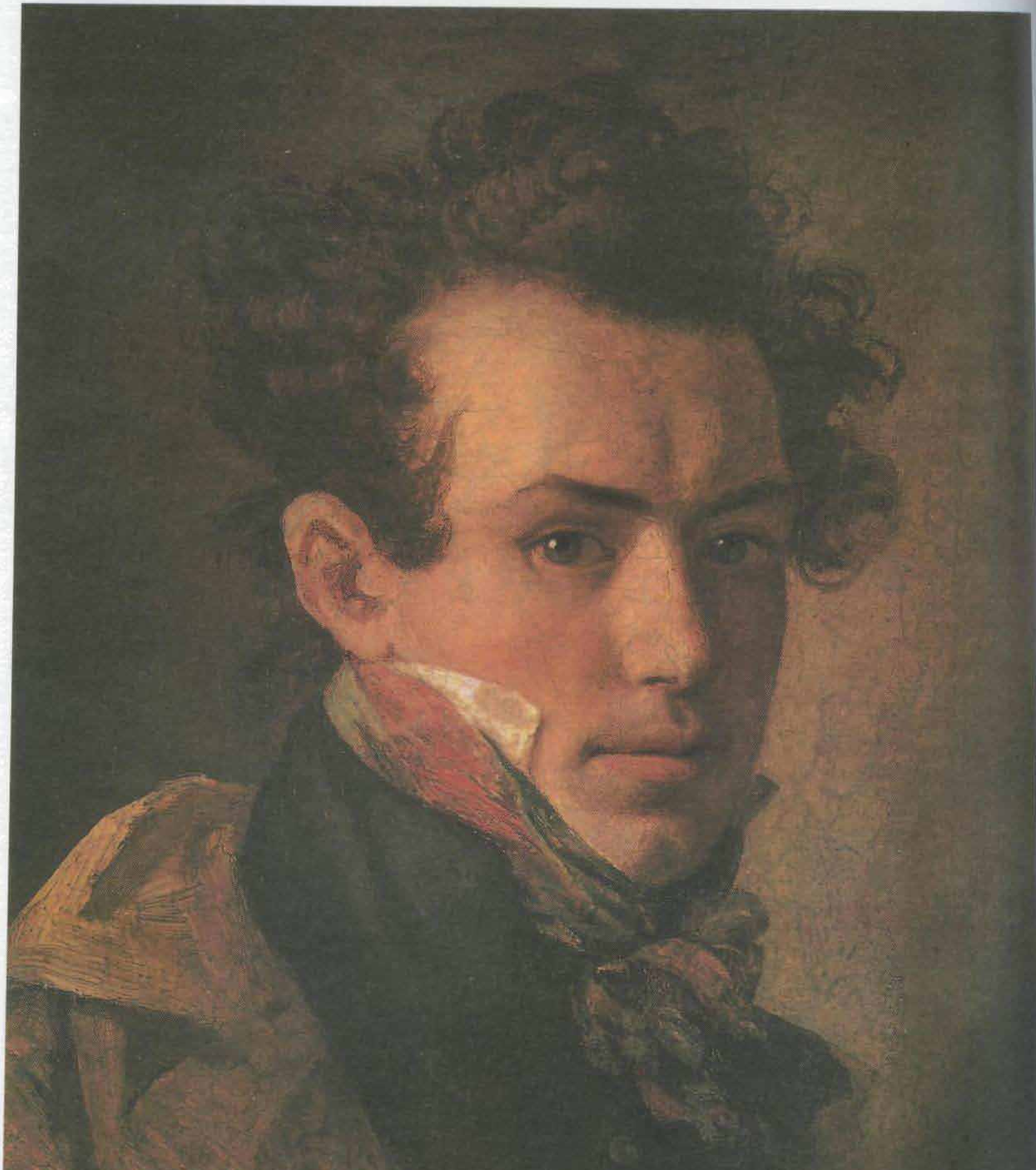
Александр III, любитель и почитатель старины, повелел восстановить Грановитую палату в прежнем виде. Когда бархат сняли, кое-где обнаружилась уцелевшая древняя живопись: портреты государей, орнаменты, сцены из библейской истории. В память об этих работах у входной двери осталась надпись о восстановлении стенописи иконописцами-крестьянами села Палеха братьями Белоусовыми по повелению государя императора Александра Александровича 4 марта 1882 г. Палата производит сильное впечатление, особенно Красный угол и царский трон.

Теремной дворец прошел искусную реставрацию под руководством архитектора Рихтера и археолога Солнцева (рис. 624). Были восстановлены трапезная горница, соборная и престольная палаты, опочивальня, молельня с крестами и иконами царя Алексея. Во всех комнатах роспись исполнена в древнерусском стиле.

Особенно интересны печи, покрытые расписными изразцами. Изразцы были одним из любимых украшений наружных и внутренних стен старомосковских построек. В последнее десятилетие царствования Александра III стали применяться и изразцовые облицовки. Одна из московских известных торговых фирм начала производство точных копий старинных образцов.



57. ***Дмитрий Левицкий***
Портрет Е.И. Хрущовой и Е.И. Хованской. *1773 г.*

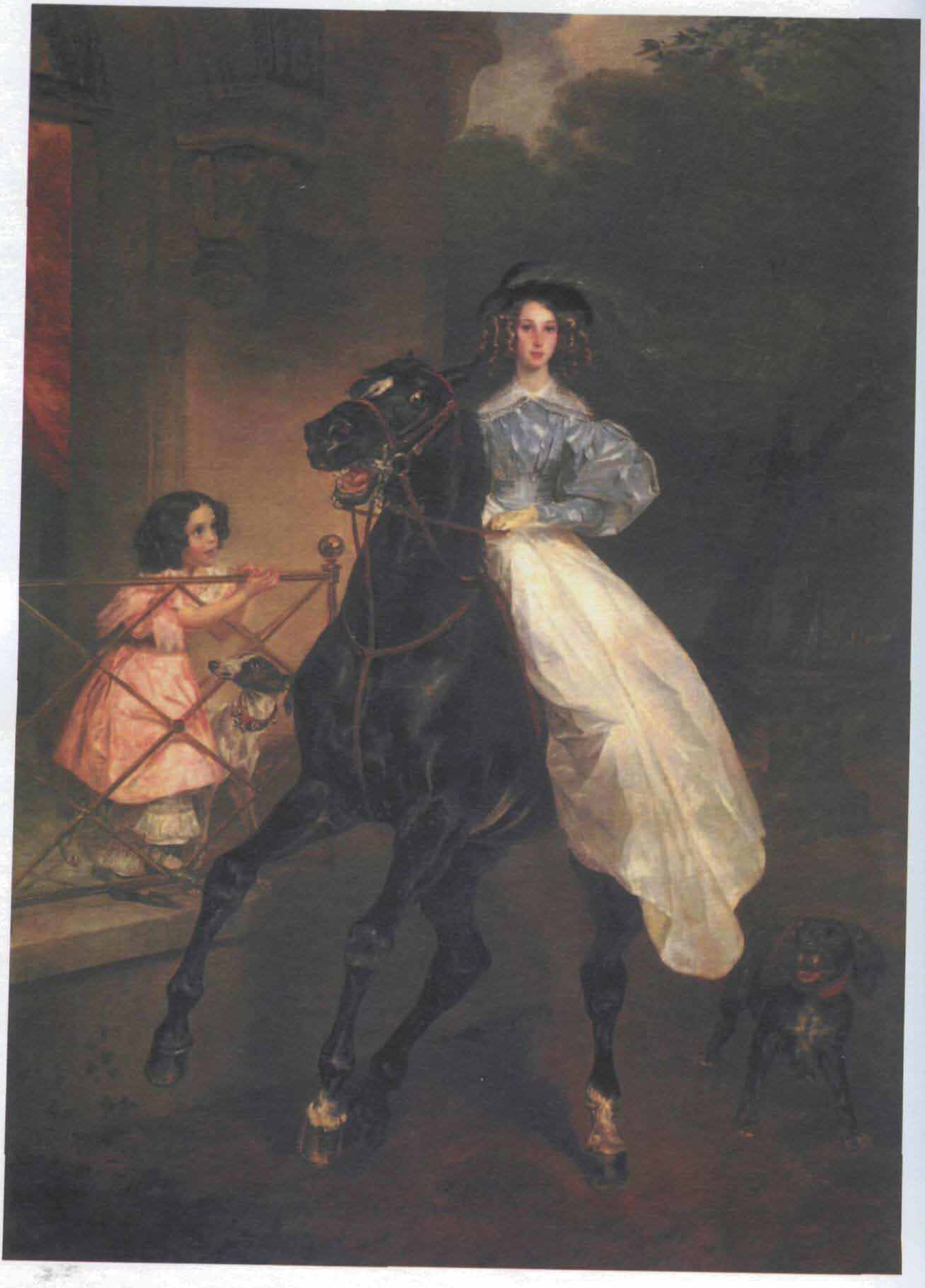


58. **Орест Кипренский**

Автопортрет. *1808 г.*



59. **Алексей Венецианов**
Захарка. *1825 г.*



60. ***Карл Брюллов***. Всадница. *1832 г.*

Старина чувствуется в фасаде Потешного дворца с шатрообразной башней над крышей. Это сооружение относится к эпохе царя Алексея, но испорчено позднейшими пристройками.

* * *

Перед Кремлем расположена Красная площадь с Лобным местом. Она может быть названа одним из самых интересных исторических мест Москвы. Здесь Иван Грозный после знаменитого московского пожара каялся перед народом и здесь же совершал свои ужасные казни. Через Красную площадь в Москву вступали войска Лжедмитрия I и ополчение Минина и Пожарского. Здесь совершались торжественные церковные шествия и обращались к народу царевы посланцы; тут Петр казнил мятежных стрельцов.

В старину на площадке от Спасских до Никольских ворот стояло пятнадцать церквей с кладбищами. Церкви сооружали родственники казненных на Красной площади, поэтому обычно к их названию добавляли «на кровях».

Между посольским двором на Ильинке и Красной площадью москвичи стриглись, и вся улица была устлана волосами. При Петре I здесь поставили балаган, где устроили смехотворное позорище для народной потехи. В 1771 году, во время московской чумы, войска Еропкина стреляли отсюда по толпам волнующейся черни, а в 1812 г. император Наполеон делал здесь смотр своим войскам (рис. 593).



Рис. 628. Русские одежды конца XVI в. «Послы великого князя Московского на сейме в Регенсбурге» (1576)

Из Кремля на Красную площадь можно попасть через Спасские ворота, где никто не имел права пройти и проехать, не сняв шапку. В древности здесь находилась Фроловская стрельня, т. е. башня с отверстиями для лучного, мушкетного и пушечного боя. Иван III перестроил ее, и сохранившаяся надпись доказывает, что низ Спасской башни дошел до нас в оригинальном виде. Строил ее Петр Антоний Солари Миланец в 1491 г. Верх стрельни венчался изображением всадника, вероятно Георгия Победоносца. При Василии III над воротами повесили Спасов лик, от чего ворота и получили свое название. Кровля в стрельне была шатрообразная, четырех-

скатная. В 1621 году английский мастер Х. Головей сделал часы, для которых в 1625 году был сооружен каменный верх. В 1706 году были установлены новые часы, купленные Петром I в Голландии. Современные кремлевские куранты были изготовлены в 1851 году братьями Бутеноп. Диаметр циферблата кремлевских курантов — 6,12 метров, длина часовой стрелки — 2,97 метра, минутной — 3,27 метра.

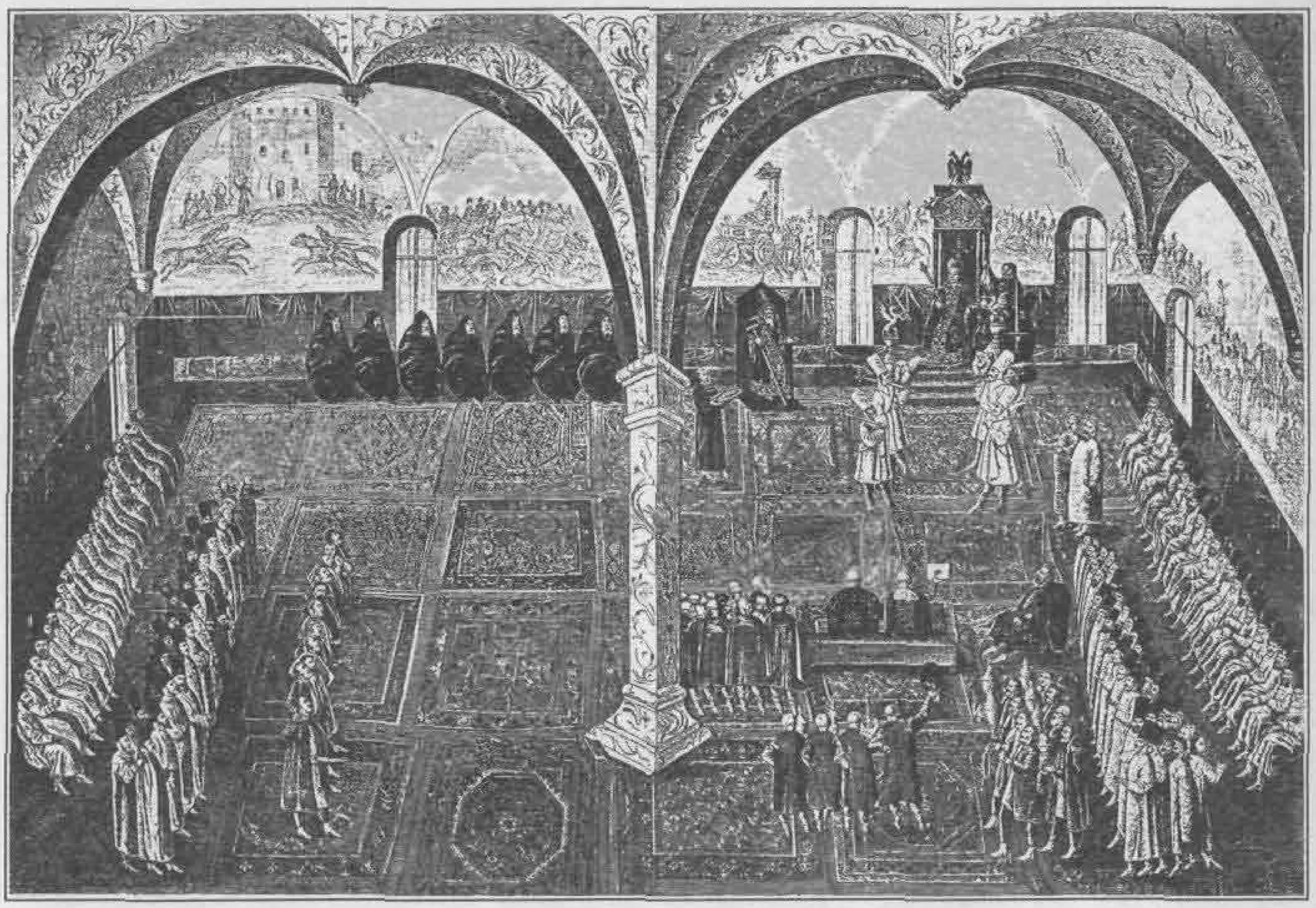


Рис. 629. Прием польских послов Лжедмитрием

После Отечественной войны 1812 г. к Спасским воротам приделали портик коринфского ордера, а по бокам возвели маленькие часовенки для молебна. Через Спасские ворота в Кремль обычно вступали все торжественные процессии.

На площади возле Спасских ворот возвышается самое оригинальное и интересное здание древнерусского зодчества — собор Покрова Богородицы, известный в народе под именем Василия Блаженного (рис. 618). Прежде на этом подворье стояла деревянная церковь св. Троицы, называвшаяся иначе Лобной. В 1552 г., когда Грозный брал Казань, в Москве умер Василий Блаженный — юродивый, пользовавшийся большим уважением в городе. Его мощи и положили впоследствии под новым собором, уже при царе Федоре Ивановиче.

Покорив Казанское ханство, Иван Грозный задумался над тем, каким памятником почтить это свершение, и остановился на мысли построить Покровский собор. Внутри кремлевской стены все было загромождено зданиями, и для большого храма просто не хватило бы места. Удобным местом для постройки была Красная площадь, непосредственно прилегающая к Кремлю.

Храм Василия Блаженного (Покровский собор, что на рву) был построен в 1555—1561 гг. зодчими Бармой и Постником (по некоторым данным, это одно и то же лицо). Это необычайное здание, в котором удивительным образом сочетаются разные стили. Главы с многогранными стволами, пестро раскрашенные и позолоченные, способны поразить своей оригинальностью. Здесь чувствуется отзвук индийских минаретов, идущих вверх фигурными, затейливыми уступами. В некоторых местах видны очертания и пропорции итальянского стиля, детали мавританской архитектуры, однако преобладают готика и византийский стиль. Весь храм кажется нагромождением террас, на которых словно собраны несколько церквей разных размеров, стилей, цветов и форм. Нет ни одной маковки, похожей на другую: все они то скручены винтом, то покрыты чешуей, то усеяны золотыми звездами, то пестрят многогранными шишками, то возносятся вверх готическими валиками.



Рис. 630. Диспут московских справщиков. Миниатюра XVII века

В Покровском соборе восемь приделов. Первый, придел св. Николая Чудотворца, был освящен при открытии собора в 1557 г. В царствование Федора Ивановича, специально для гроба с мощами юродивого, к Покровскому собору была пристроена новая маленькая церковь. От этой церковки и пошло название собора. Он стал любим царями, как и все кремлевские храмы. Здесь в поминальные дни раздавали милостыню, сюда приносили продукты для нищих. Вокруг церкви, на папертях, лежало множество калек и слепцов,

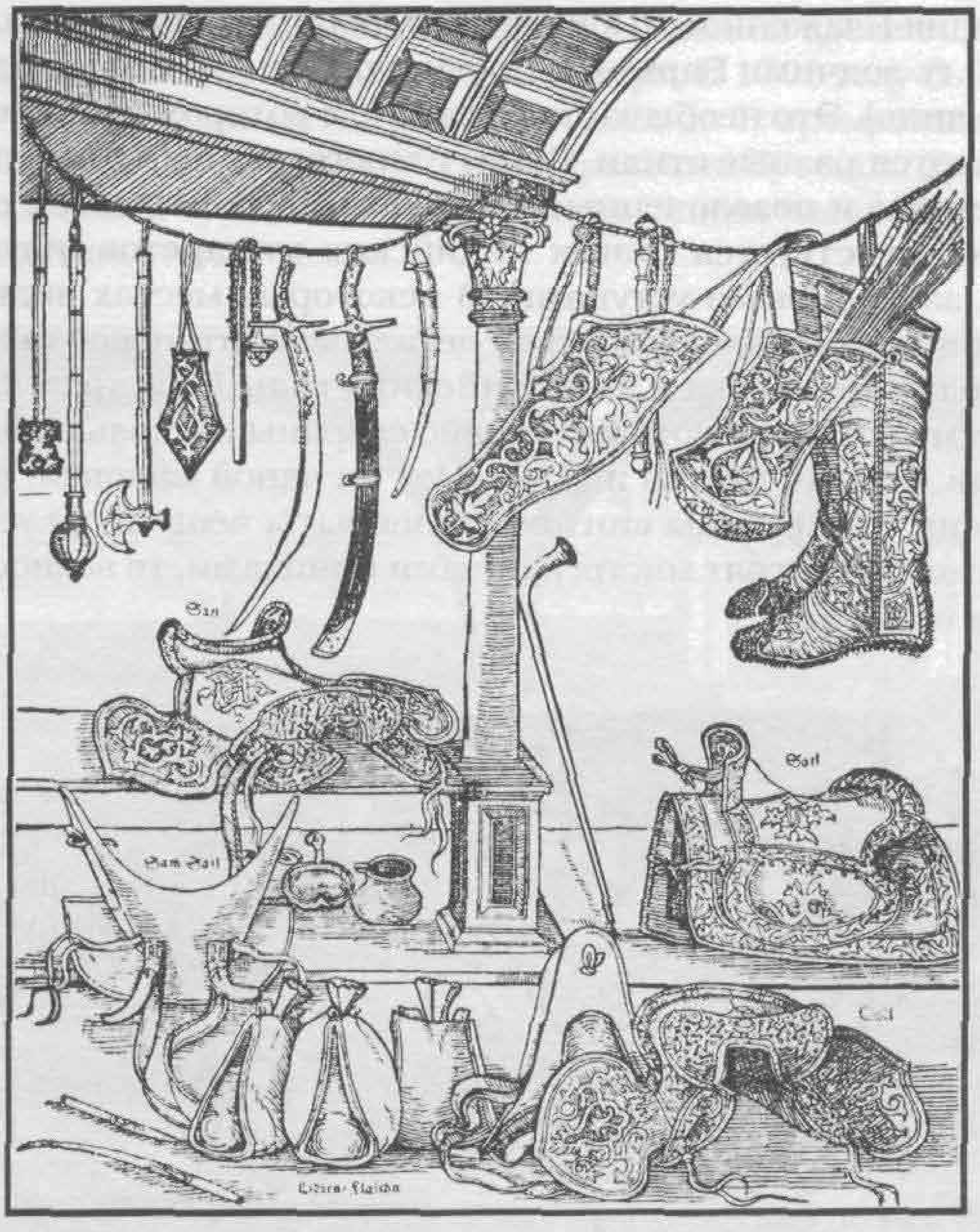


Рис. 631. Оружие, конская сбруя и различные предметы дорожной утвари. *Московская Русь, XVI в.*

распевавших стихи о Лазаре и Алексее — человеке божьем. Юродивые отличали этот собор, считая Василия своим покровителем.

Сюда же совершалось знаменитое «шествие на осляти в неделю Ваий», когда из Кремля к Покровскому собору шла торжественная процессия с зажженными свечами, фонарями и крестами во главе с патриархом и царем. Войдя в придел Входа во Иерусалим, царь облачался в «большой наряд», а патриарх — в полное облачение. Начиналось чтение Евангелия, в котором рассказывалось о торжественном въезде Иисуса.

От Лобного места приводили осла или лошадь, покрытую белой попоной, на которую патриарх усаживался боком с крестом и Евангелием в руках. «Осла» вели под уздцы бояре, а конец шелкового повода держал сам царь. Во время процессии на санях возили огромную разукрашенную вербу, увешанную всякими сластями и украшениями; боярские дети устилали перед процессией путь дорогими тканями.

В день Покрова, 1-го октября, в собор ходили девушки-невесты вымаливать себе жениха; они приговаривали: «святой Покров, девичью главу покрой».

За время своего существования собор несколько раз перестраивали. В начале XVIII в. здесь было 20 приделов с особенным духовенством в каждом, затем на двух этажах разместили одиннадцать приделов. Мощи Василия Блаженного лежат под спудом, а в соседнем приделе помещены мощи другого юродивого, Ивана, который пользовался большой популярностью в 1812 году. Над этой гробницей были подвешены вериги и железный колпак юродивого Ивана.

* * *

Московское зодчество — это не только крупные храмы в центре столицы, но и подмосковные церкви. Одна из них — Покровский собор в Филях. Фили были небольшим селением на можайской дороге и отличались живописными окрестностями; из-за этого их называли также русской Швейцарией.

Мазилово, Кунцево и Фили расположены на горной возвышенности по крутым берегам Москвы-реки. Именно в Филях в конце XVII в. была воздвигнута церковь, по своей архитектуре достойная стать вровень с лучшими памятниками русского зодчества. Внутри храма было много старинных икон, украшенных драгоценными камнями и даже стихотворными надписями. В ризнице хранилось Евангелие, напечатанное в Москве в 1689 г., и полотенце работы царицы Наталии Кирилловны, вышитое золотом и шелком. Рассказывали, что в Филях любил бывать и петь на клиросе Петр I. В церкви устроено царское место. Во время Отечественной войны 1812 года здесь останавливались французы, по свойственной им культурной традиции, превратив церковь в конюшню.

В XVII в. в Москве насчитывалось около двух тысяч церквей. Каждый боярин стремился иметь собственную домовую церковь; в городе находилось множество монастырских подворий, и на всех перекрестках стояли часовни. Всякое горестное и радостное событие в семье, данный обет или покаяние были поводом для воздвижения небольшой деревянной церкви. Чешуйчатый гонт крыш, часто позолоченный, хитрые черепицы, длинные узкие окна, алтари с апсидой на север, вычурные колокольни с пролетами создали в XVII в. самобытный стиль, некоторые элементы которого сохранились до нашего времени.



Рис. 632. Шелом князя Ярослава Мудрого

В Грузинском переулке был построен храм Грузинской Богоматери, главный престол которого поставлен в честь св. Троицы. Украшенный кокошниками, индийскими лукови-

цами, готическими башнями, он может быть назван одним из красивейших храмов Москвы (рис. 619).

На Ильинке расположен не менее замечательный храм Николая Чудотворца, «что у Большого Креста» (рис. 620). В церкви есть большой крест с мощами, которых тридцать шесть в верхнем конце, сорок шесть в нижнем и семьдесят четыре в поперечной перекладине. Это частицы мощей царя Константина, князя Владимира, Марии Египетской, Марии Магдалины и др.



Рис. 633. Русские конные воины в куяках (стеганых войлочных доспехах)

К западу от Кремля расстилается Девичье поле. С одной стороны к полю прилегает Новодевичий монастырь, основанный в 1525 г. Его построили в память об освобождении от врагов Смоленска. Многие исторические события связаны с этим монастырем, окруженным крепостными башнями-бойницами (рис. 621). Здесь во время крестного хода на храмовом празднике митрополит Филипп, собираясь читать Евангелие, заметил на одном из дерзких опричников неснятую шапку. Он сделал замечание царю, что послужило поводом его ссылки, а потом и смерти.

В Новодевичий монастырь удалилась вдова Федора Ивановича, царица Ирина. Следом за ней пришел и ее брат Борис Годунов. Его умоляли принять бразды правления, направляя в монастырь послов от духовенства. В эпоху Смутного времени, когда Москва была занята поляками, здесь временно находилась Ксения Годунова, которую потом отправили в Суздаль.

С воцарением династии Романовых монастырь продолжал пользоваться вниманием высоких особ, и царевны, дочери царя Алексея, слушали здесь

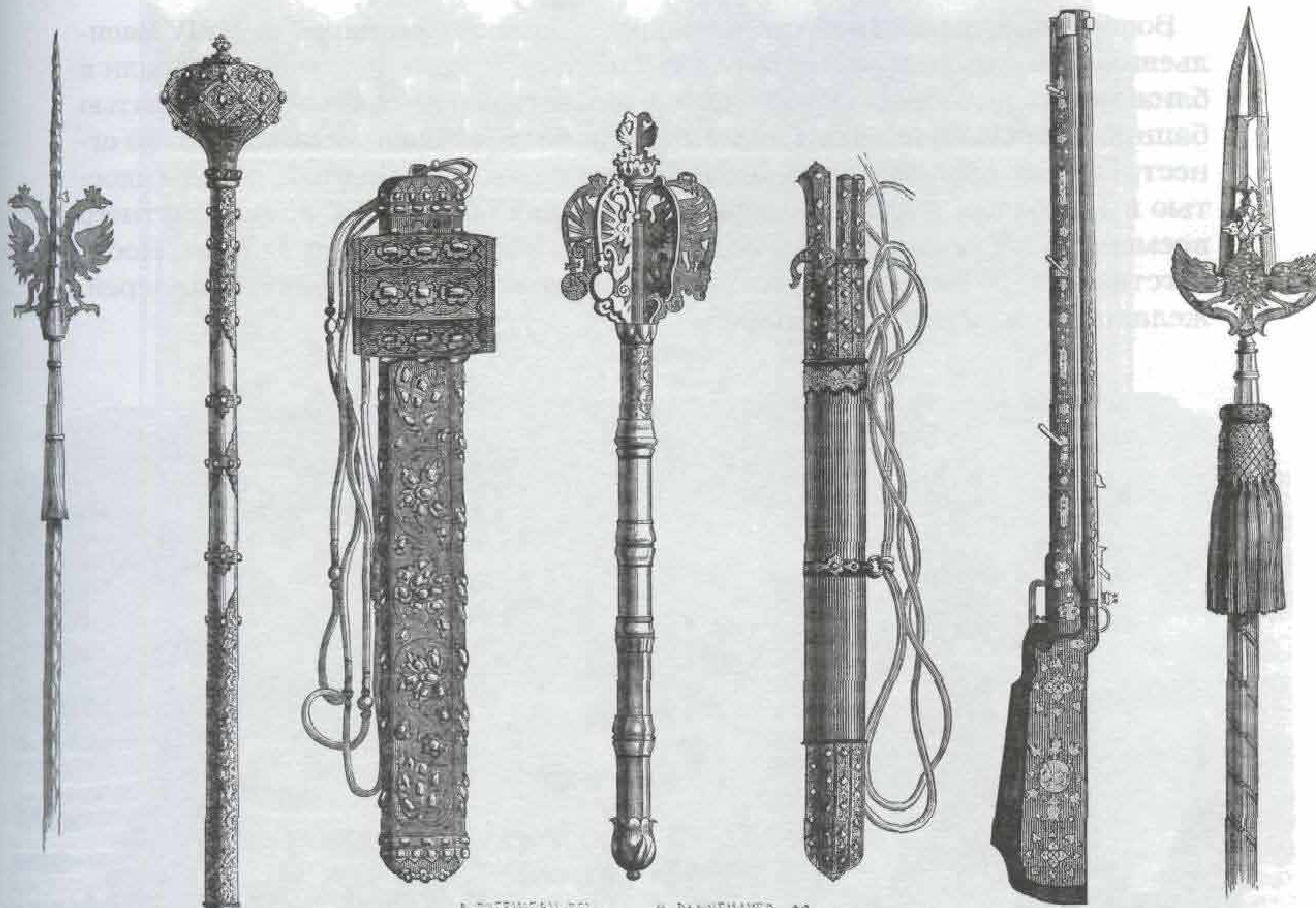


Рис. 634. Старинное русское вооружение

перезвон колоколов. Сюда в эпоху стрелецких мятежей была удалена царевна Софья. Здесь ее постригли в монахини, и Петр запретил пускать в монастырь даже певчих. Софья умерла в июле 1704 г. и была погребена в монастыре. Тут же находятся гробницы дочерей царя Ивана и Алексея и царицы Евдокии Лопухиной, первой супруги Петра Великого.

Соборный храм величествен и огромен. Сюда приезжал в 1812 г. Наполеон. Оставляя Москву, французы решили взорвать монастырь. Они подожгли фитили, проведенные к пороховым погребам. Но взрыв был предотвращен: монахиня Сарра вместе с подругами затушила и залила все тлевшие фитили.

Характер крепостной постройки имеет и Симонов монастырь в Москве (рис. 635).

* * *

Троице-Сергиева лавра, основанная св. Сергием Радонежским, удалившимся в пустынь из боярского семейства в середине XIV века, с первых дней своего существования была оплотом могучего духа. Преподобный Сергий благословил великого князя Дмитрия Ивановича на борьбу с Мамаем. В Смутное время Троицкая лавра была единственной не сдавшейся врагам.

Возведение крепостной стены лавры началось при царе Иване IV Васильевиче. Ее строили монастырские крестьяне; камень и известь брали в ближайших волостях. Общая длина монастырской стены с двенадцатью башнями превышает один километр. На башнях было установлено 90 огнестрельных орудий; на водяной башне находился медный котел емкостью в 100 ведер, в котором варили смолу для обороны. С эпохи Смутного времени в лавре постоянно воздвигались новые храмы и здания. После бегства в лавру Петра в ней устроили царские покои для приема государей, желавших пожить в монастыре.

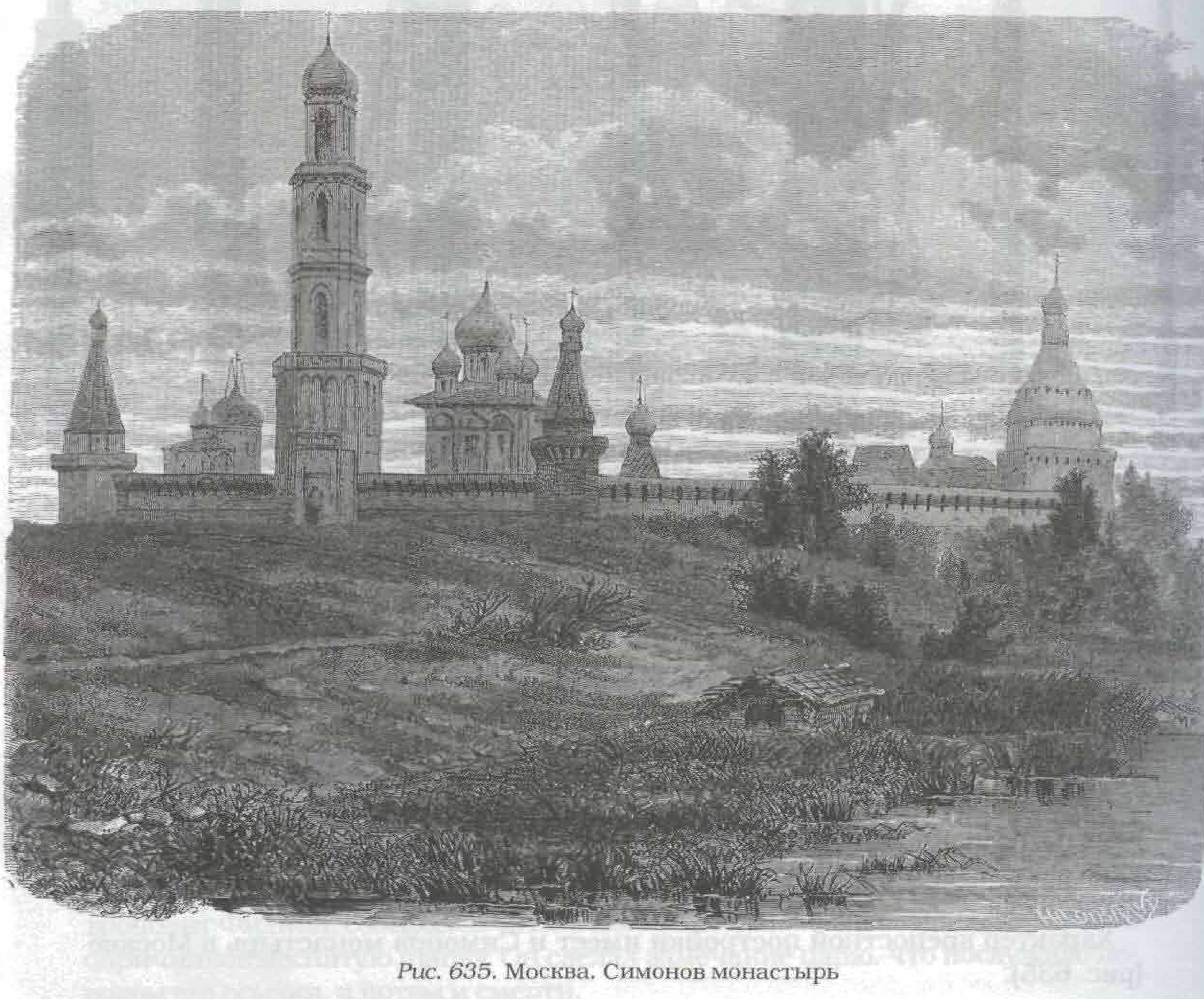


Рис. 635. Москва. Симонов монастырь

Главный соборный храм Пресвятой Троицы возведен из белого камня, его купол был позолочен при Иване Грозном. Иконостас в храме пятиярусный, обложен листовым серебром и позолочен. Над престолом воздвигнута сень на четырех круглых столбах, на которые пошло около ста килограммов серебра. Вообще, утварь лавры отличается массивностью: дарохранительница сделана из трех с половиной килограммов золота и три-

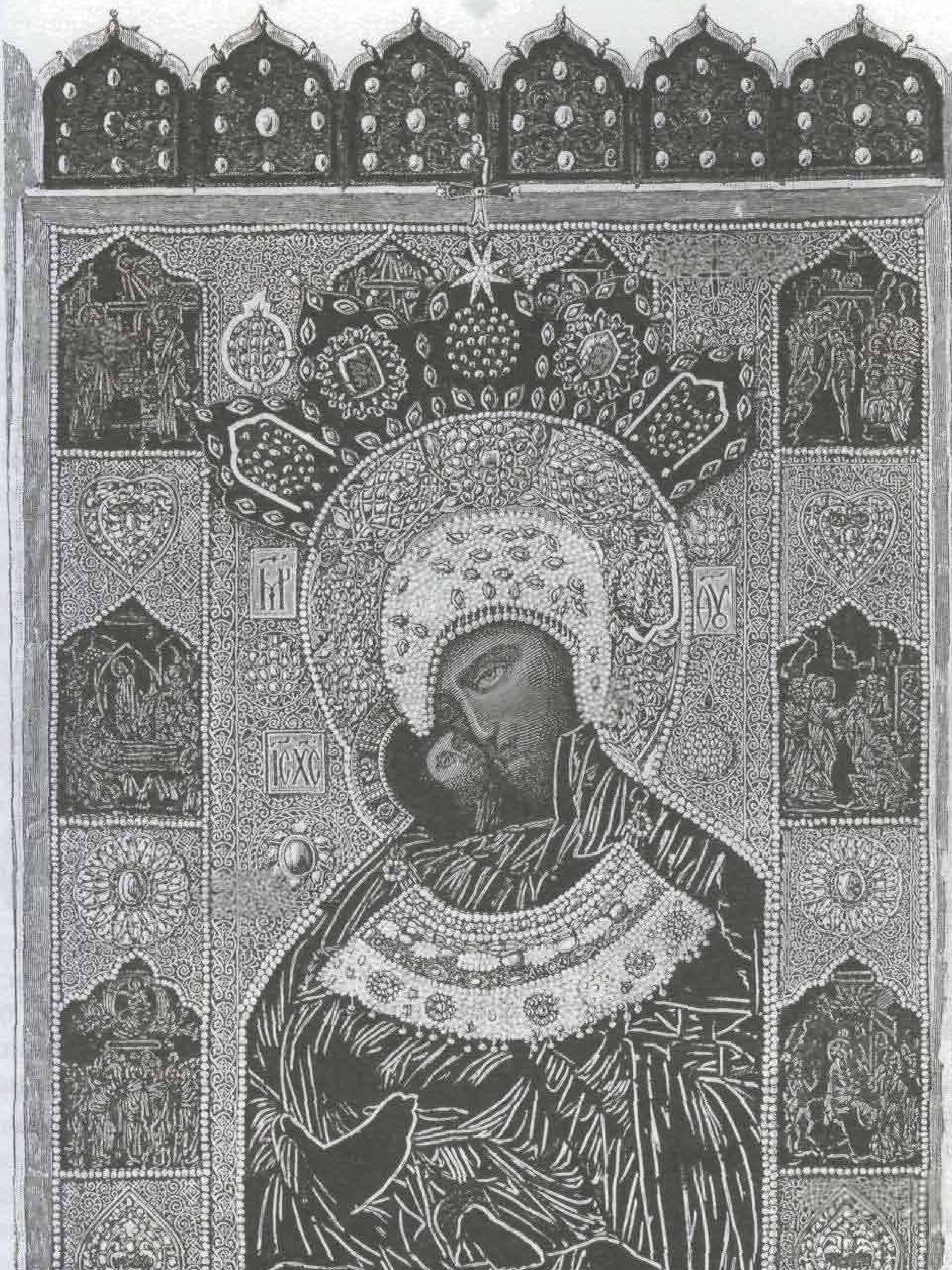


Рис. 636. Икона Владимирской Божией Матери

надцати килограммов серебра; за престолом находится семисвечник в виде ветвистого дерева, полностью сделанный из серебра. Роспись стен храма осуществлялась под руководством Андрея Рублева.

Другие церкви лавры также по-своему интересны. Так, например, Успенский собор знаменит тем, что в нем погребены королева ливонская Мария Владимировна с дочерью Евдокией, а на кладбище в особом теремке — семья Годуновых.



Рис. 637. Старинные русские одежды XVII в. Выходное и полевое платье боярина

В огромной лаврской колокольне находится, среди прочих, колокол Царь, весивший почти шесть с половиной тонн — самый большой колокол в России. В монастырской ризнице хранилось много драгоценной церковной утвари: крест, присланный царьградским патриархом, утварь, принадлежавшая преподобному Сергию, множество рукописных Евангелий, священные сосуды, воздухи, покровы, плащаницы, вклады царей, цариц, царевен, князей, бояр и др. Достаточно сказать, что рубин на одной из митр был оценен в двадцать тысяч рублей. Замечательна панагия из агата, в которой сочетание цветовых оттенков камня складывается в изображение распятия и молящихся возле него.

И в других местах России можно встретить немало зданий в старомосковском стиле: Воскресенский монастырь близ Москвы, церковь Пресвятой Богородицы в Нижнем Новгороде, построенные в начале XVIII в.

VI. РУССКАЯ ИКОНОПИСЬ

Археологи обычно различают три вида древнерусской иконописи. Новгородский с большими пробелами на платьях, в сугубо греческом духе; московский с золотом и суздальский с пробелами в виде тоненьких бликов. Однако все они представляют собой незначительные варианты византийского искусства.

В первые века христианства в живописи преобладала символика. До VIII века допускались аллегорические изображения луны и солнца в виде символов, олицетворение Рима, Византии, ветра в виде дующих ангелов. После падения Рима центр христианского искусства переместился в Византию. Отличительные черты византийского стиля — некоторая сухость и тонкость фигур. Все пропорции узки, драпировки натянуты, иногда в сборках они словно прихвачены гвоздями. В церкви св. Виталия есть изображения



Рис. 638. Воскресенский монастырь

императора Юстиниана, его супруги и двора с целой путаницей ног и неестественным поворотом фигур. Художник уходит в детали, увлекается выработкой узоров и заботится о том, чтобы краски поражали зрителя роскошью затраченного материала.

Сохранилось много икон византийского стиля. В Греции и России есть несколько образов, датируемых X веком. Некоторые из них могут быть отнесены и к более раннему периоду. Москва, Смоленск, Киев обладали старыми, сильно пострадавшими иконами, покрытыми темным лаком.

Канон иконописной живописи был выработан еще в X—XI вв. Художники искали образец, а, выработав его, впоследствии только повторяли; канон становился обязательным, и отступление от него строго запрещалось. Как отличить апостола Марка от апостола Матвея, если не придать им черт, к которым уже приучены верующие? Так определялся возраст изображенного лица, цвет волос, бороды, прическа, риза, обстановка и надписи. Появлялись так называемые подлинники — образцы разных редакций.

Живопись «аль-фреско» по сырой извести требовала высокой скорости работы, так как роспись нельзя было исправить. Храмы одновременно расписывали многие художники: один намечал контуры, другой их выри-

совывал и накладывал краски, третий набрасывал блики, а два помощника растирали краски.

Первые мастера и живописцы, пришедшие на Русь, были византийцами, которых пригласили киевские строители церквей для росписи храмов. Оставив греческие подлинники, они дали образцы русским художникам. Первым отечественным живописцем, о котором сохранились сведения, был печорский инок, преподобный Алипий. Согласно преданию, его иконы не горели в огне и во время его болезни за него дописывал образа ангел Господень.



Рис. 639. Старинные русские одежды XVII в. Повседневная одежда боярина

В XV в. появился знаменитый художник, андроньевский инок Андрей Рублев. Он организовал целую дружину — артель иконописцев под управлением старосты. Каноном русской иконописи стали образа Андрея Рублева. Высшее духовенство смотрело на это занятие как на дело богоугодное, люди дурного поведения иконописью не могли заниматься. Известно, что Петр, митрополит киевский, перенесший митрополию из Владимира в Москву, был живописцем и его иконы хранились в Кремле.

В конце XVI в. появилось два вида живописи — московский, строгого стиля и строгановский, отличавшийся яркостью красок и золота. Царь Алексей Михайлович вызвал из-за границы искусных мастеров, в обучение которым отдавались русские ученики. Отличительными чертами нового поколения художников стали более светлый колорит и изящный рисунок. У мастеров было свое разделение труда: «знаменщики» писали только лики, «долицовщики» — ризы, «травщики» расписывали пейзаж и орнамент. Хорошие мастера получали «жалование» от государя: земли, кафтаны и др. Влияние итальянской светской школы отразилось на росписи домовых церквей бояр Голицына и Матвеева.

Русские мастера стали подражать итальянской манере. Никон отлучил их от церкви, приказал сжечь иконы и велел брать за образцы древние иконы греческого письма. Вскоре появились переводы с греческого канона живописи. Примером описания может служить такой список: «Сентября 3-го, священномученика Анфима епископа. Св. Анфим возрастом стар, подобием сед, брада, аки Власьева (февраля 11), на конце раздвоилась; риза святительская крещатая, в руках Евангелие».

Петр I распорядился, чтобы Синод следил за писанием икон по древним подлинникам. Заведовал иконописной живописью при Петре Иван Заруднев.

Из древних икон наибольшим почитанием верующих пользовались иконы Спасителя и Божьей Матери в Успенском соборе московского Кремля, по преданию, привезенные из Корсуни; икона св. Петра и Павла в новгородском Софийском соборе, вывезенная из Византии, а также образ Смоленской Богоматери, писанный, согласно преданию, евангелистом Лукой и известный под именем Одигитрии (рис. 622). Он вывезен из Греции еще при князе Всеволоде Ярославиче.



Рис. 640. Царские рынды (телохранители) XVII в.

В Москве находится также царьградская икона Божьей Матери, доставленная во Владимир Андреем Боголюбским. Это икона, которая была перенесена из Владимира в Москву во время нашествия Тимура, подошедшего к самой Оке. Народ встретил икону на Кучковом поле и, падая на колени, взывал: «Матерь Божия, спаси землю русскую». Предание гласит, что в день встречи иконы Тимур отступил, устрашенный ночным видением, в котором ему явилась Владычица, окруженная множеством войск. В память об этом учрежден праздник Сретения Владимирской Божьей Матери, а икона навсегда оставлена при московском Успенском соборе (рис. 636).

VII. РУССКИЙ КОСТЮМ

Первые сведения о славянских костюмах содержались у арабских писателей и византийских хронистов. Еще древнее некоторые детали древнейших костюмов славян, которые можно выяснить, исходя из предметов, найденных в скифских могилах, и рельефов на Трояновой колонне. Много мелких вещей и украшений было найдено в курганах-могильниках. К сожалению, обычай сжигать умерших со всей их утварью и украшениями способствовал уничтожению массы интересных подробностей быта древних славян.

Интересные сведения можно почерпнуть из рисунка в Изборнике Святослава 1073 г., где великий князь изображен в опушенной мехом шапке, в плаще, застегнутом на правом плече, а его супруга — в обычном византийском костюме из пестрой дорогой ткани.

Этот пример не единичен. В рукописи римского Папы Ипполита об «антихристе» (XII в.) изображен русский князь в плаще, летней шапке и красных сапогах. На фресках Кирилловской церкви в Киеве изображен св. Кирилл Александрийский; изображения есть на фресках Дмитровского собора во Владимире; финифтяных портретах князей Бориса и Глеба в княжеских бармах, что найдены в селе Старая Рязань, и, наконец, на портрете князя Ярослава Владимировича в Спасо-Нередицкой церкви в Новгороде, где последний изображен в русской великокняжеской одежде.

Рядом с князем изображена женщина с убрусом на голове — убором, который сохранялся до XVII в. почти без изменения; мужчины носили на голове треух.



Рис. 641. Старинные русские одежды. «Великий государь Московский в большом царском наряде» (XVII в.)

Шапка была одновременно и летним и зимним убором, только на зиму ее обшивали мехом; верх иногда вышивали разными узорами, нанизанным жемчугом или драгоценными камнями.

Одной из таких шапок, принадлежавших к числу царских регалий, является знаменитая шапка Мономаха. Это обычный колпак, украшенный драгоценными камнями, с меховой опушкой внизу и крестом наверху. Убор этот, конечно, считается шапкой Мономаха только по названию (рис. 623) и относится, скорее, ко временам Ивана Грозного. Считается, что этот венец появился на русских царях со времен Ивана III, который принял византийский герб в результате брака с Софьей Фоминишной. По преданию, Иван III стремился создать впечатление, что дружественные отношения с Грецией установились в давние времена. Свидетельством этому и должна была быть шапка, которую якобы прислал Мономаху Алексий Комнин в знак своего уважения.

К первой половине XIII в. относятся изображения св. великомученицы Екатерины и св. великомученика Пантелеймона, которые находятся в рукописи Пантелеймонского Евангелия. Концом XIII века датируются изображения одеяний Бориса и Глеба в церкви Николы на Липне с широкими низко подведенными поясами.

Особого внимания заслуживают заглавные буквы летописи. Их обычно украшали фигурами и жанровыми сценами с натуры. В рукописи Бориса и Глеба XIV в. содержатся изображения князей, народа и конных отрядов (рис. 626). Замечательны также рисунки Радзивилловского списка Нестеровой летописи. В Мирожском псковском монастыре есть икона Знамения с изображением князя Довмонта и его супруги.

В XV в. происходит изменение древнего костюма. Драгоценными материалами для изучения этого периода являются записки Герберштейна о Московии. Здесь приведены портрет самого царя (рис. 625), изображения воинов в шлемах с кольчужной бармицей до плеч, клинообразным щитом и копьем.



Рис. 642. Старинные русские одежды. Патриарх в выходном и домашнем платье (XVII в.)

Детали русского костюма можно также восстановить по разнообразным памятникам XVI и XVII вв. Во-первых, по картинам «Шествие посольства Ивана Грозного к императору германскому Максимилиану» (рис. 627, 628) и «Осада русскими Вендена в 1573 году».

Огромный интерес представляет картина «Венчание на царство и обручение Лжедмитрия I», приобретенная императором Александром III у семьи Вишневецких, и картина «Прием польских послов Лжедмитрием», находящаяся в Пеште (рис. 629). Русская одежда воспроизведена также на рисунках в книгах Адама Олеария, находившегося в голштинском посольстве, и посла при царе Алексее Михайловиче в первой половине XVII в. барона Мейерберга.

В XVII в. охабни, старинные русские широкие кафтаны, стали носить с длинными рукавами. Кафтан научились перехватывать в талии, а воротник сделали огромным и стоячим. Он назывался козырем. Каблуки выросли до необычайных размеров, пуговицы на кафтанах были величиной больше грецкого ореха; шапка стала очень высокой.

Отличительной характеристикой женского костюма XVII в. являются так называемые вошвы, длинные рукава, соединяющиеся с подолом. В рукописи XVII в. все фигуры, начиная с Адама, изображены в костюмах времен Михаила Федоровича. В Москве на стенах Архангельского собора есть иллюстрация к притче о богатом и бедном Лазаре, где все фигуры в костюмах времен Михаила. В том же Архангельском соборе есть портрет царя Федора Алексеевича в современном костюме (рис. 641, 643).

Военный костюм, создававшийся под восточным влиянием, вскоре приобрел национальные черты (рис. 631—634, 637). Полководцы нередко щеголяли превосходным вооружением.

В России самобытных костюмов долгое время почти не было. Сначала одежда создавалась под сильным византийским влиянием, затем — под восточным. Оригинальный, но неудобный покрой одежды, который начал было складываться к началу правления Петра Великого, сменили голландские казакины. При императрицах одежду создавали по западным образцам и меняли в соответствии с изменением моды. Западные образцы использовались и в обмундировании войск. Только со времен Александра III военная форма стала меняться с учетом климата и национальных особенностей.



Рис. 643. Старинные русские одежды. «Великий государь Московский в малом царском наряде» (XVII в.)

В костюме первых князей много византийских элементов; в более поздних — татарских. Переходный тип одежды состоит из длинного станового кафтана и мантии. В царском наряде золотые узоры шли всегда по красному фону со светло-синим отливом. Таким был цвет царской византийской багряницы. Позднее ткань представляет собой сплошную золотую парчу и украшена сверху бармами с широким оплечьем, великолепно вышитым драгоценными камнями. К числу царских регалий принадлежали скипетр, корона и держава.

Костюм цариц мало чем отличался от облачения их супругов. Разница заключалась лишь в том, что платье вышивали только по подолу и спереди, а с боков и сзади оставляли одноцветным; из-под короны спускалось белое покрывало, почти доходившее до нижнего края барм.

Восточный кафтан с узкими рукавами сменил византийскую одежду вельмож и царедворцев после того, как установились тесные отношения с Ордой. Поверх кафтана, сделанного из мягкой, не ломающейся парчи, надевали шубу, подбитую соболями или другим, более дешевым, мехом. Соболем опушали кафтаны, предназначенные для торжественных случаев. Вообще, длинная одежда считалась достоянием высших классов, как у мужчин, так и у женщин.

Одежда церковнослужителей, перенесенная из Византии, и через тысячу лет со времен крещения Руси в значительной степени осталась все той же (рис. 642). Традиции в церкви хранятся крепче, чем где-либо, и все стихари, епитрахили, поручи и другие детали одеяния похожи на греческие

в эпоху Константина Великого. Несколько изменилась фелонь, верхняя риза священника. Раньше она имела вид мешка с отверстием для головы, причем впереди священник красиво подбирал нижний край себе на руки в густые складки. Впоследствии впереди стали делать вырез.

В епископской одежде особенно чувствуется византийский стиль. Панагия, овальный образ Спасителя или Богоматери, также являлся одним из признаков одеяния высшего византийского духовенства.

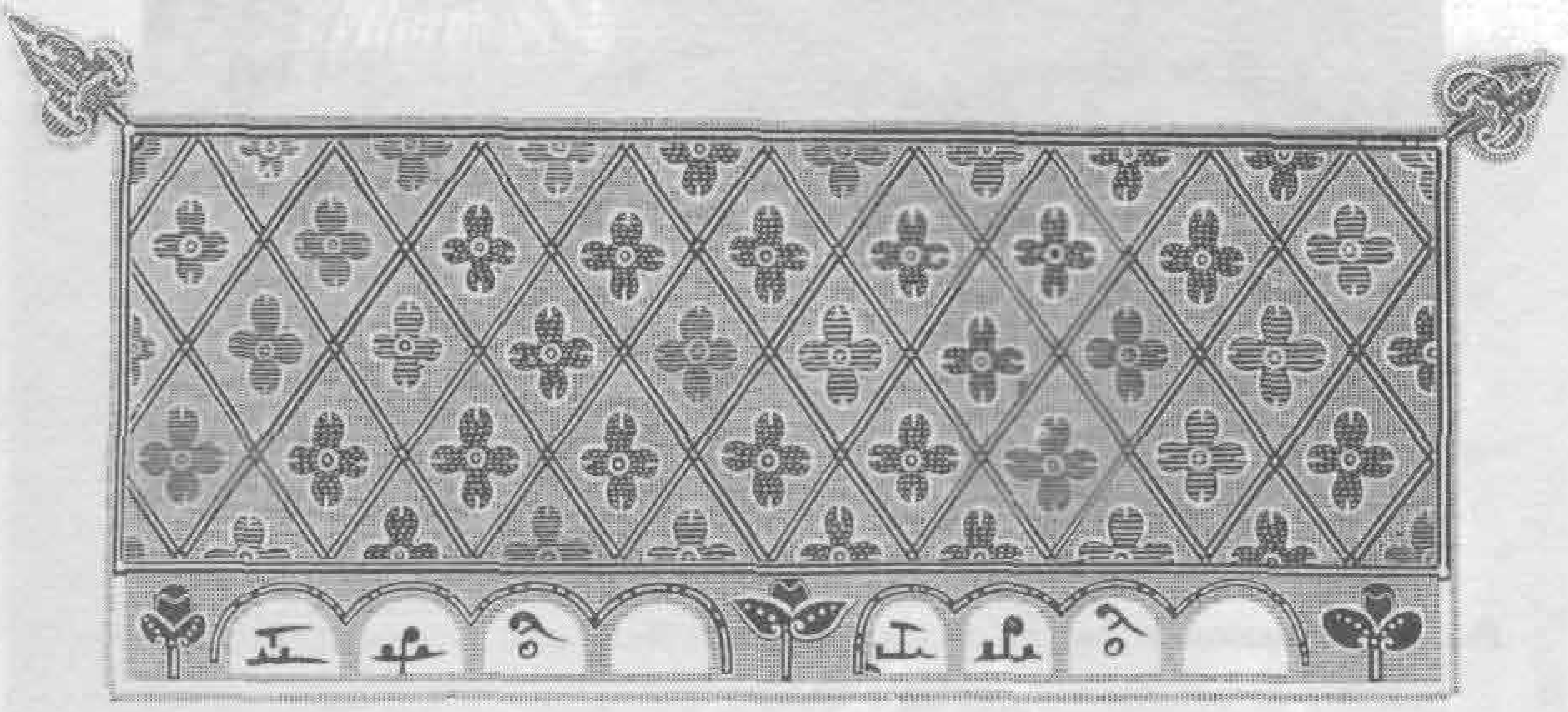




Рис. 644. **Микеланджело да Караваджо.** Девушка, играющая на лютне

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Искусства в Европе от эпохи Возрождения до конца XVIII века

ИТАЛИЯ

Караваджо.— Карраччи.— Гвидо Рени.— Сальватор Роза.— Тьеполо.— Баттони и др.

В сравнении с расцветом эпохи Возрождения искусство Италии XVII в. кажется утратившим былое совершенство. Однако и в этот период работало немало первоклассных мастеров. Среди них — Кристофоро Аллори (1577—1619), известный портретист, автор картины «Юдифь с головой Олоферна» (рис. 645).

Другой выдающийся мастер этой эпохи — Микеланджело да Караваджо (наст. фам. Меризи, 1573—1610). Он родился близ Милана, каменщиком пришел в Рим, затем нанялся растирать краски у художников и вскоре сам стал художником. Обладая неукротимым характером, Караваджо много раз судился и сидел в тюрьме за буйство и драки. Однажды он повздорил с художником Джузеппе Чезаре и вызвал его на дуэль. Чезаре ответил, что не может драться с человеком, не имеющим дворянского звания. Караваджо поступил в солдаты, поехал на Мальту, через десять лет получил рыцарство, возвратился в Милан и послал вызов Чезаре. В день, назначенный для поединка, он умер от тифа.



Рис. 645. **Кристофоро Аллори.** Юдифь с головой Олоферна



Рис. 646. **Агостино Карраччи.** Триумф Галатеи. *Фрагмент фрески во дворце Фарнезе*

Талант Караваджо был самостоятельным, крупным явлением. На его картине «Шулера» изображены два пажа за игрой в карты. Третий дает пальцами знаки о числе очков, оставшихся на руках у простодушного юноши. Картина «Девушка, играющая на лютне» написана в стиле венецианской школы (рис. 644).

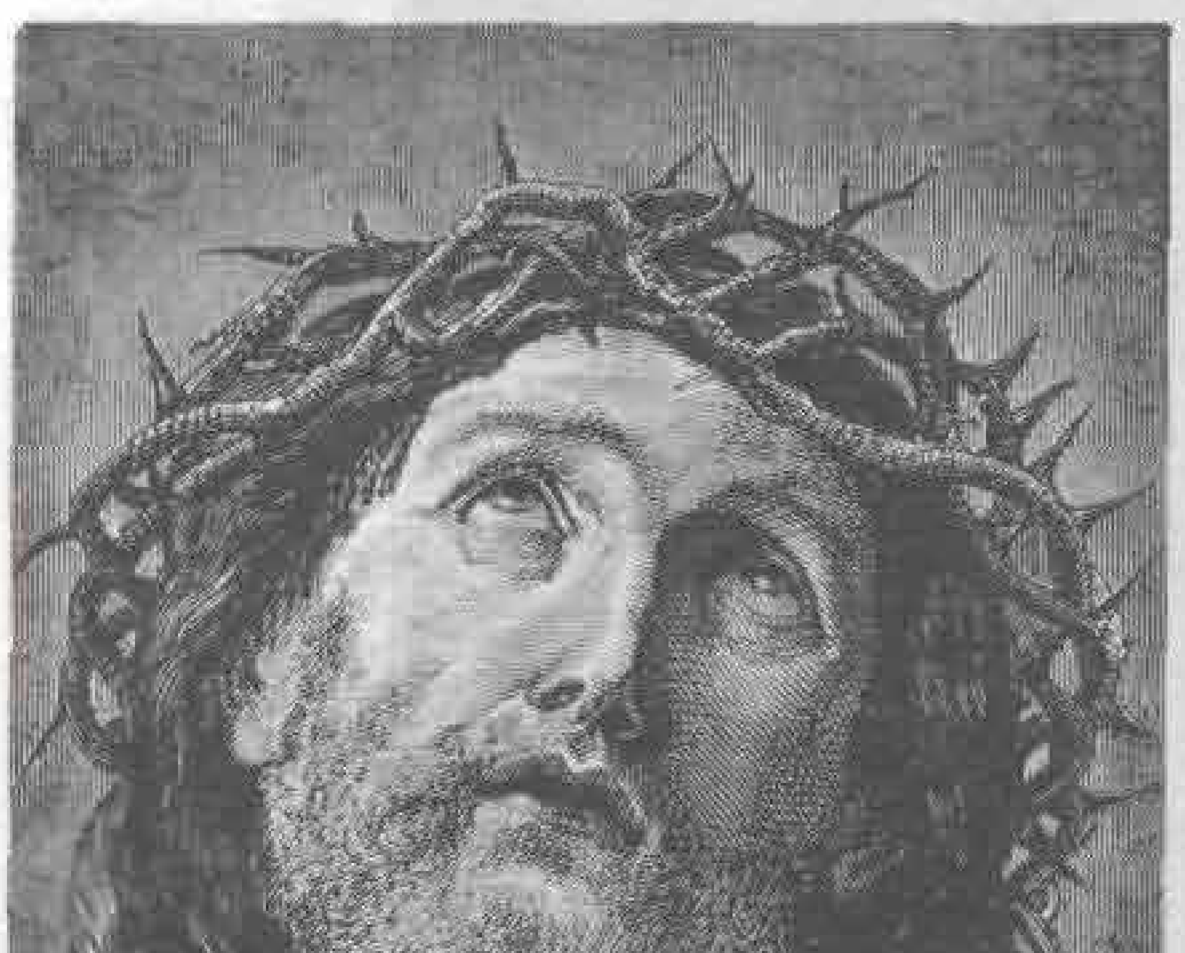


Рис. 647. **Гвидо Рени.** Се человек! (Ecce homo!)

Представителями болонской школы в эпоху ее второго расцвета является семейство Карраччи, давшее шесть превосходных живописцев: Лодовико, Агостино, Аннибале, Франческо, Паоло и Антонио. Все работы Карраччи отличаются простотой и строгостью стиля. Основателем болонской школы, так называемых эклектиков, принято считать Лодовико Карраччи (1555—1619), ученика Тинторетто. Он основал в Болонье академию искусств, сам руководил работами академистов, заставил их писать с натуры, копировать античные памятники и изучать великих мастеров.

В одном из сонетов, написанных Агостино Карраччи (1557—1602), говорится, что следует подражать рисунку античных мастеров, обращаться с красками, как Тинторетто, доби-

ваться колорита Леонардо, правды Тициана, грандиозности Микеланджело, стиля Корреджо и благородства Рафаэля. Впрочем, Лодовико Карраччи не очень известен своими художественными трудами, а Агостино писал совсем мало.

Гораздо больше сделал их брат Аннибале (1560—1609). Сначала он подражал Корреджо и Веронезе, но затем, под влиянием римской школы, изменил свое направление. Его художественное образование завершило изучение античных шедевров. Небольшие картины этого художника совершеннее его крупных произведений, в особенности это относится к «Мадонне» и «Св. Семейству». Самой масштабной из его работ принято считать фрески фарнезского дворца в Риме. В пейзажах Аннибале Карраччи ощутимо влияние нидерландских и фламандских художников.

Кардинал Фарнезе призвал обоих Карраччи в Рим для росписи своего дворца. Агостино, окончив некоторые части росписи, уехал в Парму. Остальное было завершено Аннибале, поэтому и все произведение в целом считается его работой. Декоративные части фарнезских фресок напомина-

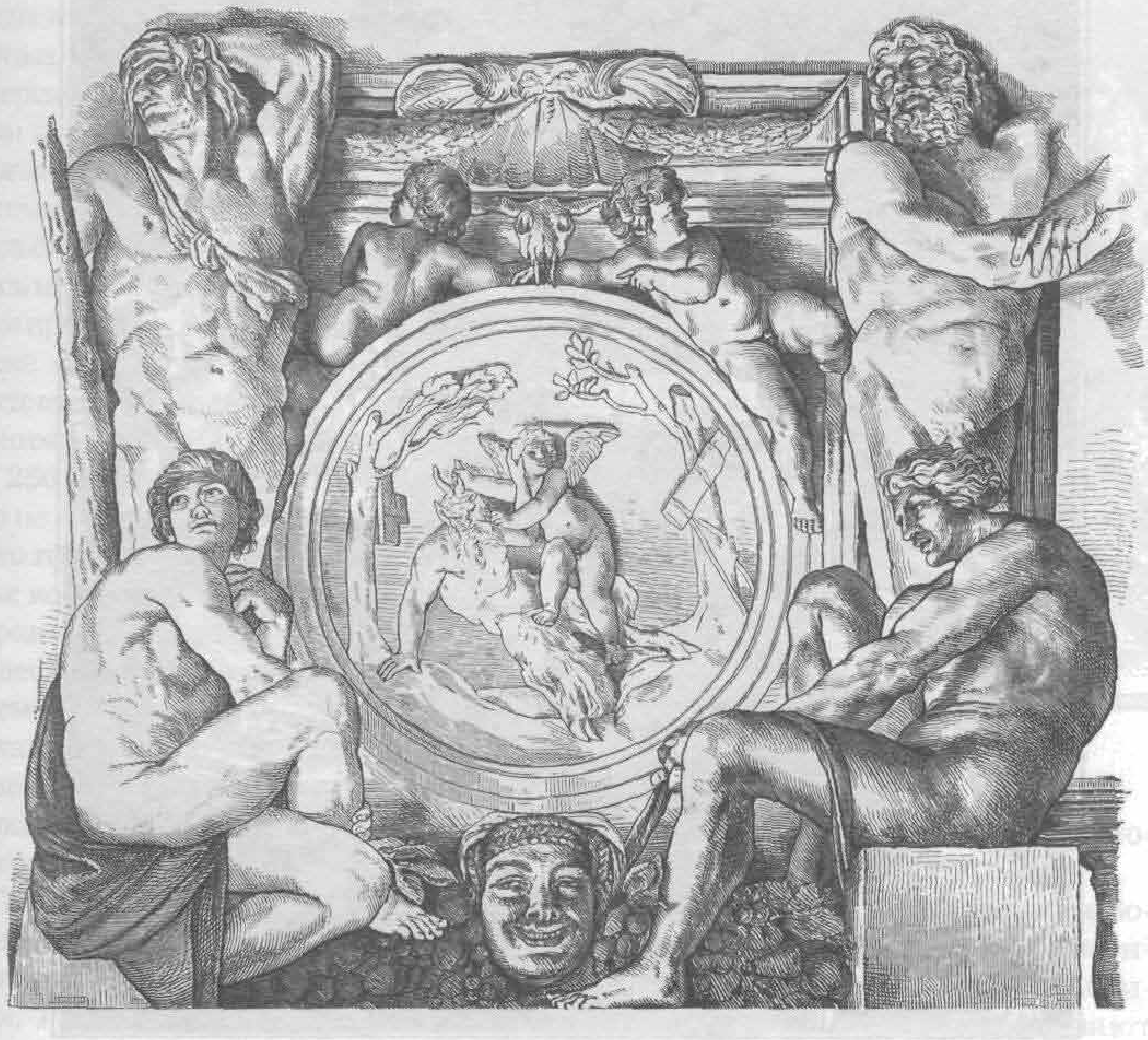


Рис. 648. **Аннибале Карраччи.** Из живописи на потолке главного зала во дворце Фарнезе



Рис. 649. **Доменикино.** Последнее причащение св. Иеронима

ют потолок Сикстинской капеллы. Мифологические рисунки воспевают силу любви, покоряющей людей, героев и богов. В них преобладает чувственная сторона, ярко выраженная в изображениях сильных мужчин и роскошных женщин. Как дворцовое украшение фрески почти не имеют себе равных (рис. 646, 648).

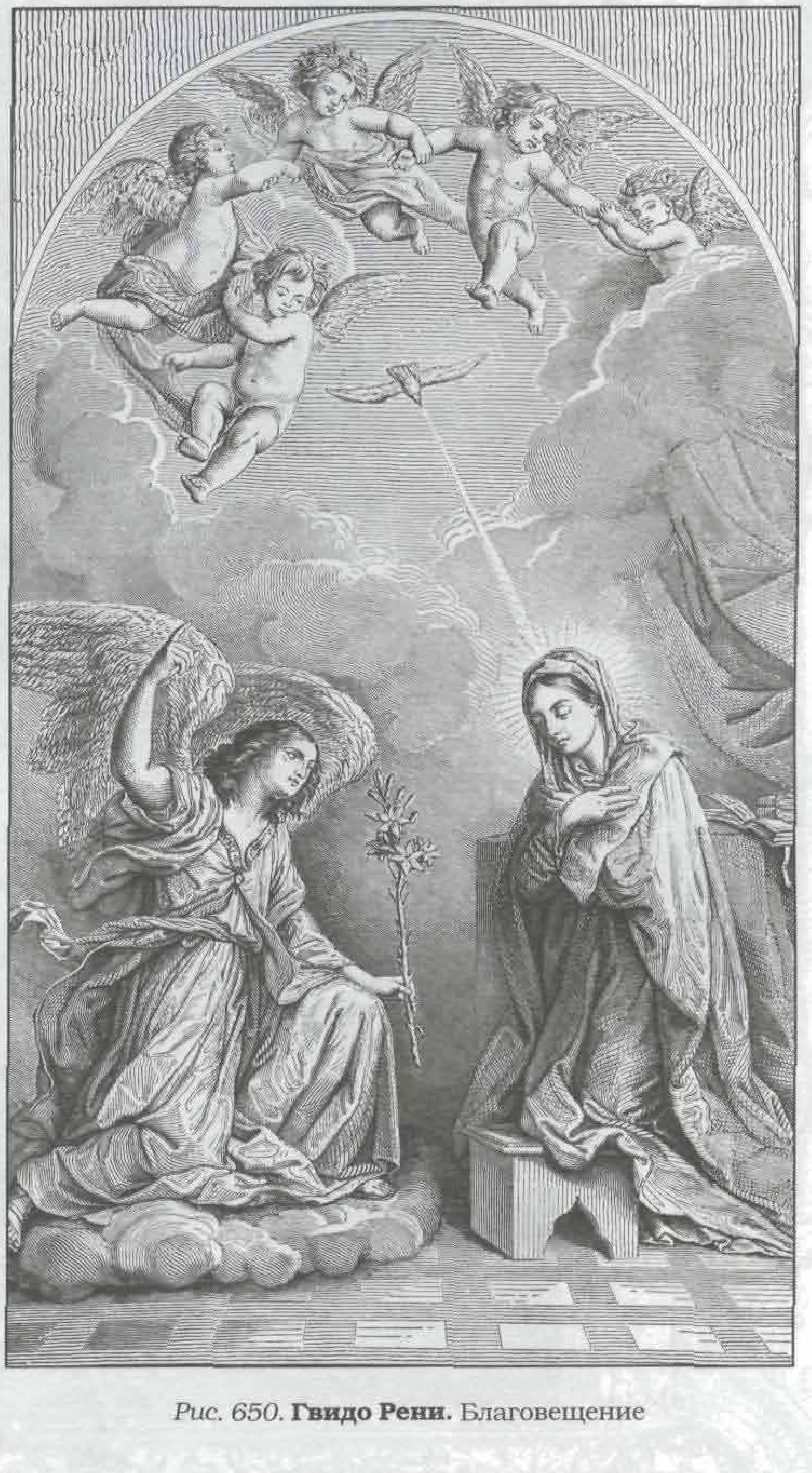


Рис. 650. **Гвидо Рени.** Благовещение

К школе Карраччи принадлежал художник Доменико Цампьери, известный больше под именем Доменикино (1581—1641). Сын бедного башмачника из Болоньи, он окончил курс в мастерской Аннибале Карраччи и отправился в Рим помогать своему учителю расписывать галерею Фарнезе. Судьба Доменикино сложилась неудачно: он поч- ти даром продавал свои работы, и даже лучшую картину, «Последнее причащение св. Иеронима» (рис. 649), продал за 250 франков. Знакомые его не любили, с властями у него происходили постоянные конфликты, и он умер, отравленный ядом, на шестидесятом году жизни. Современники не оценили его таланта, однако последующие поколения любителей живописи поставили его имя сразу после Рафаэля. Сохранилось около полутора сотен картин Доменикино.

Гвидо Рени (1575—1642), еще один ученик Карраччи, был уроженцем Болоньи и добился большой известности уже в 20 лет. Он был одарен удивительным чувством красоты и умел гармонично группировать композиции. Ранние картины Рени нередко грандиозны и иногда напоминают Караваджо. Таково «Распятие Петра» или «Избиение младенцев».

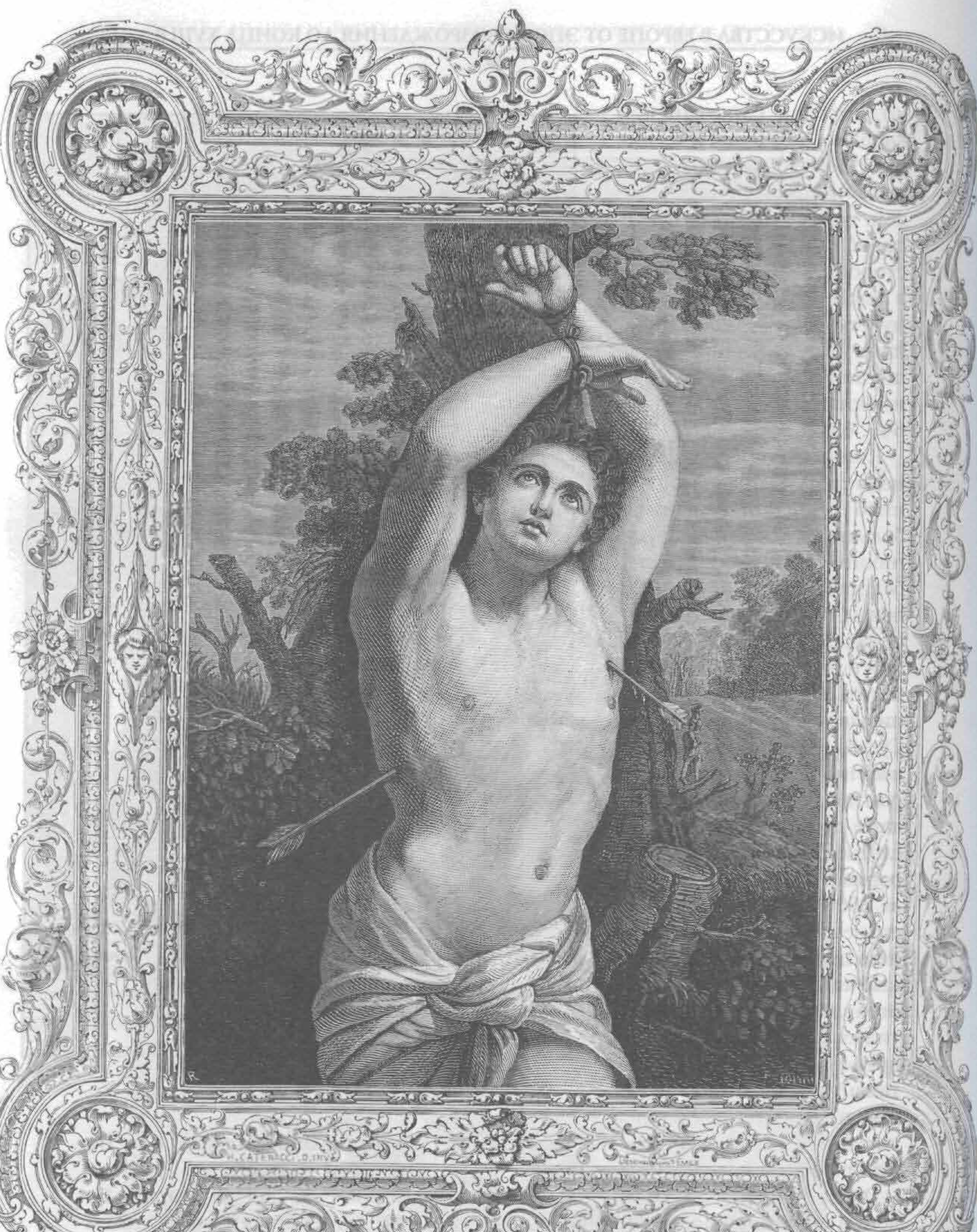


Рис. 651. **Гвидо Рени.** Святой Себастьян



Рис. 652. **Франческо Альбани.** Пляшущие амуры. *Фрагмент*

Впоследствии колорит его работ стал мягче, прозрачнее и задушевнее. К этой эпохе принадлежит «Рождество Христово» на клиросе церкви св. Мартина в Неаполе. Превосходен плафон «Феб в предшествии Авроры» во дворце Роспильози в Риме. Вообще фрески прекрасно удавались Рени и привлекательны по манере и колориту.

В последний период творчества Рени тяготел к бледным серебристым колоритам. Картины этого периода вялы, сухи, часто бесхарактерны. Заваленный заказами, он десятками писал Мадонн, Сивилл, Иродиад, Лукреций, Андромед и Юдифей.

Гвидо получал заказы от Папы Павла V и расписывал церковь св. Марии в Риме. Его разорила страсть к игре; он умер нищим, несмотря на состоя-



Рис. 653. **Гверчино**. Плафон «Слава». *Фрагмент*

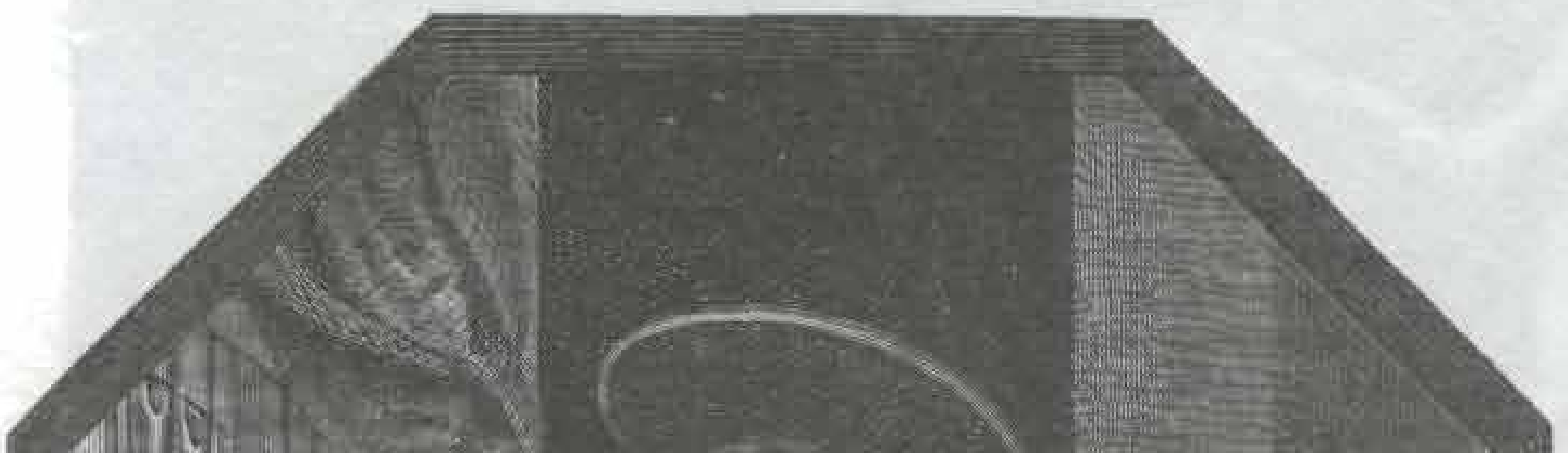


Рис. 654. **Карло Дольчи.** Святая Цецилия

ние, заработанное на продаже двухсот картин. Во всех музеях Европы — в Вене, Париже, Дрездене, Мадриде — на почетных местах представлены его произведения (рис. 647, 650, 651).

На картине «Св. Семейство на пути в Египет» Иосиф изображен с Христом на руках, а вдали, в перспективе, видна едущая на осле Богоматерь. Одна из композиций изображает сцену из юности Богоматери. Мария представлена девушкой лет шестнадцати, сидящей в кругу своих подруг, которые занимаются шитьем. На полу — корзинки с рукоделием и собачка-болонка.

Соперником Гвидо Рени считается Франческо Альбани (1578—1660). Он был специалистом по мифологическим сюжетам и не имел соперников в изображении

богинь и амуров (рис. 652). Ему многие подражали, но никто не возвысился до уровня учителя.

Джованни Франческо Барбьери, больше известный под именем Гверчино (1591—1666), ученик Карраччи и последователь Караваджо, был прозван «волшебной кистью» за свой удивительный колорит. К римскому периоду творчества Гверчино принадлежат «Видение св. Клары» и «Поклонение св. Лаврентия Богоматери». «Мученичество св. Екатерины» считается одним из лучших произведений третьего, болонского периода его творчества, когда ясность и прозрачность колорита стали отличительными чертами манеры Гверчино.



Рис. 655. **Джованни Каналетто**. Карнавал в Венеции во дворце Дожей

Карло Дольчи (1616—1686), флорентиец, работал очень медленно и кропотливо. Картина «Св. Цецилия» показывает, насколько тонко, хотя и несколько сентиментально он чувствовал женскую фигуру (рис. 654).

Карло Маратта (1625 —1713) — был самым известным, признанным авторитетом в области живописи во второй половине XVII — начале XVIII столетия в Риме. Он написал много Мадонн, проникнутых грацией, неж-

ностью и имеющих приятный колорит. Хотя Маратта писал по преимуществу евангельские темы, но и в исторических композициях достиг значительных успехов. Он даже был назначен придворным живописцем Людовика XIV, но отказался от этой чести и не поехал в Париж.

Сальватор Роза (1615—1673) — крупный мастер итальянского барокко, представитель неаполитанской школы, который писал пейзажи, морские виды, битвы и образа святых. Он был известен также как гравер, музыкант, актер и стихотворец. Рано оставшись сиротой, Роза отправился изучать живопись в Риме. По дороге он был захвачен разбойниками и написал ряд характерных этюдов с их голов и пейзажей дикой Калабрии.

Большую часть жизни художник провел в Риме, где нажил большое состояние и умер, окруженный почетом. Историческую живопись Роза предпочитал остальным жанрам искусства. Лучшие его произведения — батальные картины, где сцены боев переданы очень живо.



Рис. 656. **Джованни Тьеполо.** Бракосочетание Фридриха Барбароссы

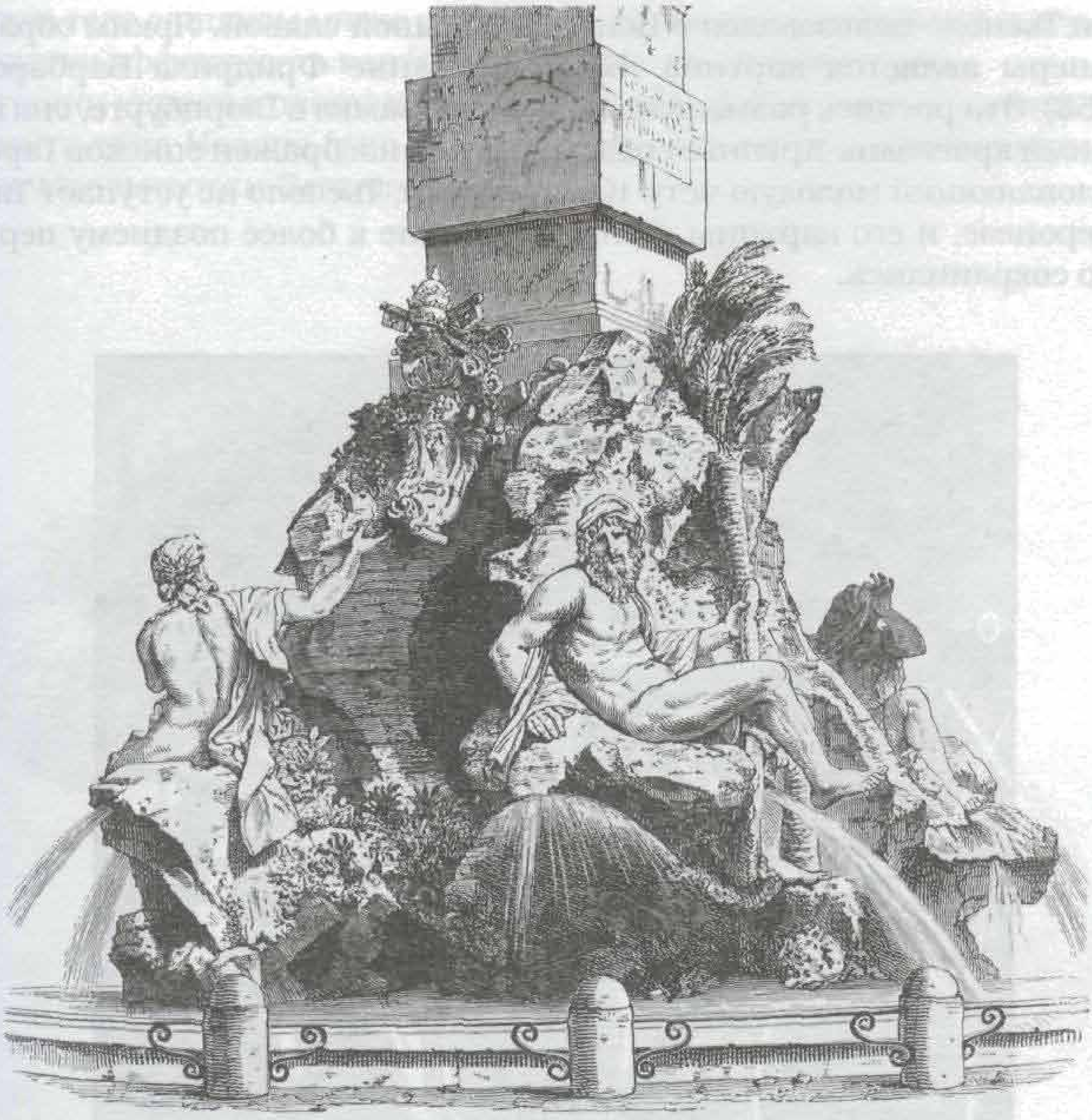


Рис. 657. **Лоренцо Бернини**. Фонтан на пьяцца Навона в Риме

Лука Джордано (1632—1705), за быстроту в работе и количество созданных произведений прозванный «Фа престо» (Fa presto — «делает быстро»), прошел в детстве большую школу. Отец, торговец картинами, учил его подделывать полотна великих мастеров, в чем Лука добился значительных успехов. Потом он учился у Риберы и Берреттини (Пьетро да Кортона) (1596—1669).

Отправившись по приглашению Карла II в Мадрид, Лука Джордано расписал фресками Эскуриал. После него осталось множество картин, в которых чувствуется подражание различным образцам.

Уже значительно позднее, в конце XVII — начале XVIII вв., появилось несколько художников, которые продолжили традиции великого венецианского искусства. Речь идет, прежде всего, о Джованни Антонио да Каналь (1697—1768), прозванного Каналетто, превосходно изображавшем перспективные виды и различные венецианские торжества (рис. 655). Он первым из художников воспользовался изобретением камер-обскуры для облегчения работы с перспективными видами.

На творчество другого венецианского художника, Джованни Баттисты Тьеполо (1696—1770), значительное влияние оказал Веронезе. Уже в ранней мо-

лодости Тьеполо пользовался в Венеции большой славой. Ярким образцом его манеры является картина «Бракосочетание Фридриха Барбароссы» (рис. 656). Эта роспись размещена на потолке замка в Вюрцбурге, она хороша своими красками. Крупным планом на ней изображен епископ Гарольд, благословляющий молодую чету. Как колорист, Тьеполо не уступает Тициану и Веронезе, и его картины, принадлежащие к более позднему периоду, хорошо сохранились.

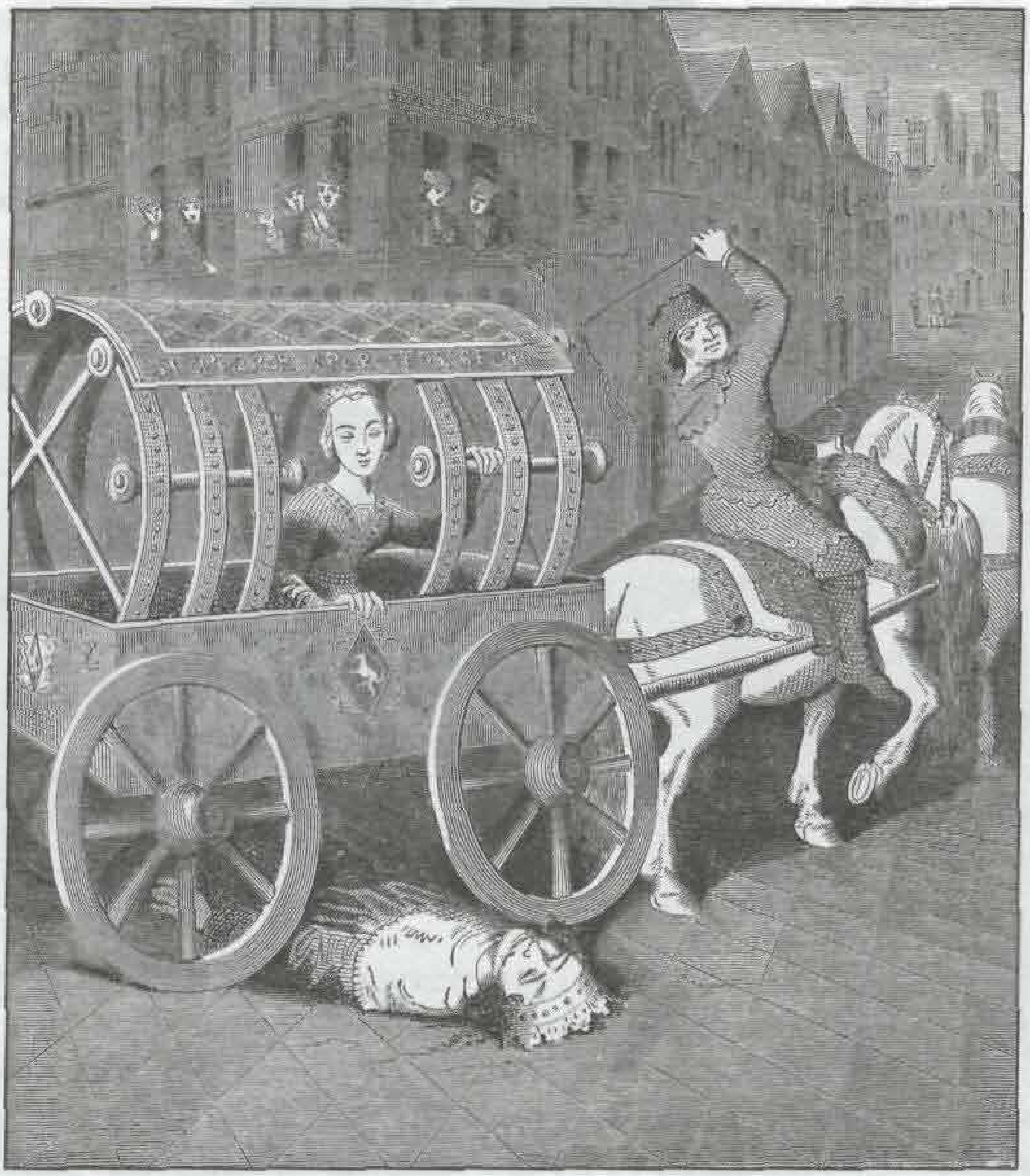


Рис. 658. **Жан Бурдишон.** Дочь Сервия Туллия.
Иллюстрация из Тита Ливия

Помпео Джироламо Баттони (1708—1787), по мнению многих, был одним из лучших художников XVIII в. Самым известным его произведением считается «Магдалина в пещере». Головка Магдалины написана несколько искусственно, но очень грациозно.

Сюжеты произведений Джованни Лоренцо Бернини (1598—1680) очень разнообразны; всюду видна его поразительная техника и горячая натура. Мраморная группа «Аполлон и Дафна» изображает тот момент мифа об Аполлоне и Дафне, когда нимфа превращается в лавровое дерево. Произведения этого художника нередко впадают в одностороннюю чувственность:

женское тело слишком мягко и пухло, мужская мускулатура чересчур сильно выражена; эффектность картины усиливается крайностями.

Бернини украсил площади Рима фонтанами. Некоторые из них, например на пьяцца Навона (рис. 657), принадлежат к художественным достопримечательностям Вечного города.



Рис. 659. **Франсуа Клуэ.** Франциск II

ФРАНЦИЯ

Пуссен.— Клод Желле.— Ле Сюэр.— Шарль Лебрэн.— Ватто.— Буше.— Грез.— Давид и др.

Во Франции настоящий расцвет искусств начинается с той поры, когда по приглашению Франциска I во Францию приехали Леонардо да Винчи и Андреа дель Сарто.

К ранним произведениям французской живописи следует отнести миниатюры, *украшающие экземпляр Тита Ливия, хранящийся в Парижской* Национальной Библиотеке. Долгое время они считались работой Фуке, но Анри Бушо приписывает их Жану Бурдишону из Тура (1457—1520), заменившему Фуке на посту придворного художника.

На миниатюрах Бурдишона изображены битвы, собрания рыцарей, войска, шествия и т. п. Эти картины полны жизни, движения и драматизма, чуждого театральности, как, например, иллюстрация, изображающая дочь Сервия Туллия, которая давит своей повозкой Тарквиния (рис. 658). Кроме того, Бурдишон был автором фресок и часослова Анны Бретанской.



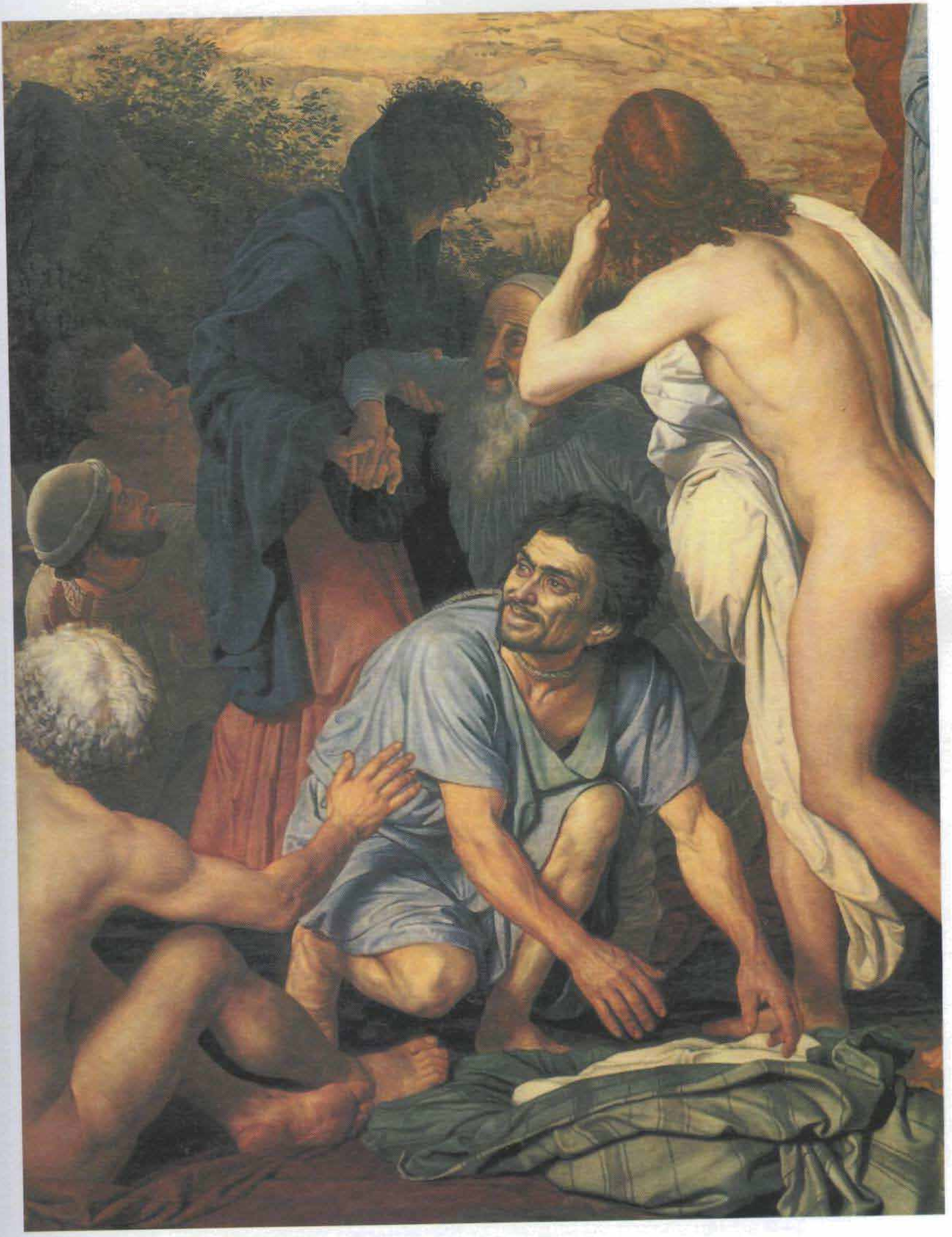
Рис. 660. **Никола Пуссен.** Завещание Эвдомида



61. ***Павел Федотов***
Сватовство майора. *1848 г. Фрагмент*



62. ***Василий Тропинин***
Девушка с горшком роз. *1850 г.*



63. ***Александр Иванов***
Явление Христа народу. *1855 г. Фрагмент*



64. ***Василий Пукирев***
Неравный брак. *1862 г.*

Другого художника, Франсуа Клуэ (между 1505 и 1510—1572), часто путают с Корнелем де ля Гэ, известным под именем Корнель де Лион (Корнелий из Лиона; ок. 1505 — ок. 1574). Около 1540 г. Клуэ был живописцем дофина, а в 1551 г. — короля Генриха II. Портреты Клуэ отличаются удивительной тонкостью и легкостью изящного рисунка (рис. 659).



Рис. 661. **Никола Пуссен.** Вознесение Богоматери

При Франциске I появился известный Жиль Гобелен, основавший знаменитую обойную фабрику, где стали ткать ковры, получившие название «гобелены». Одновременно бурно развивалось эмалевое мануфактурное производство, причем предметы роскоши украшали не только цветы и орнаменты, но и целые картины итальянских мастеров. Искусство приспосабливалось к спросу на домашнюю утварь и обстановку, поэтому прежде

всего развивалась роспись на стеклах, вазах и т. д. Процветала гравюра, и Жак Калло (1592 или 1593—1635) приобрел европейскую известность своими эстампами.

Сильным, оригинальным талантом, не поддавшимся итальянскому влиянию, был Никола Пуссен (1594—1665), родившийся в небольшом нормандском городке Вийере.



Рис. 662. **Никола Пуссен.** Конфирмация

Пуссена принято считать реформатором французской живописи. Его значение состояло в том, что он обратился за великими образцами не к художникам Ренессанса, а к античному искусству. Он стремился к тому, чтобы создать серьезный, пластический стиль (рис. 661— 663) в отличие от того, какой сложился во французской живописи XVII в. Пуссена называли «французским Рафаэлем», но в этом сравнении больше патриотизма, чем истины. В истории французской живописи Пуссен занимает такое же место, как Расин в драматургии. Он снискал громкую славу при жизни, но не имел последователей.

Пуссен родился в бедной семье, принадлежавшей к старому дворянству. Получив начальное образование, *он пешком дошел до Парижа, а оттуда отправился в Рим. В Риме* он серьезно изучал произведения Рафаэля, Леонардо да Винчи и античных мастеров. Еще учеником Доменикино он достиг такой известности, что однажды в окрестностях Рима был ранен кинжалом головореза, подкупленного завистниками. Слава Пуссена достигла Парижа, но он долго не соглашался ехать туда, пока кардинал Ришелье не прислал ему письмо самого Людовика XIII.

В Париже Пуссен получил место директора Академии. Французы встретили его приезд недоброжелательно, и его единственной опорой был Ришелье, для которого он написал картину «Четыре времени года». В этой композиции весну олицетворяли Адам

и Ева, лето — встреча Вооза и Руфи, осень — плоды, принесенные из обетованной земли, а зиму — Всемирный потоп. Недовольный своим пребыванием на родине, Пуссен получил отпуск в Рим и оттуда уже больше не возвращался, тем более, что Ришелье вскоре умер. В Риме его картина «Мучения св. Эразма» была воспроизведена в виде мозаики для базилики св. Петра.

К числу лучших произведений Пуссена принадлежат «Собирание манны», «Сцена из Боккаччо» и «Завещание Эвдомида» (рис. 660).

Обычно Пуссена считают реформатором школы французской живописи, но реформа им завершена не была. Создать самобытную национальную живопись, опирающуюся на отечественную традицию, Пуссену так и не удалось.

В XVII и XVIII вв. наиболее яркими и талантливыми художниками являлись Клод Желле, Антуан Ватто, Франсуа Буше и Жан Грез.

Клод Лоррен (наст. фам. Желле; 1600—1682), подобно своему предшественнику Пуссену, воспитывался на итальянских образцах и подражал им. Основные мотивы его картин — окрестности великого города и широкий ветвистый дуб. Картины Лоррена чисты, спокойны и ясны, воздух прозрачен, и колорит блестящ.



Рис. 663. **Никола Пуссен.** Аркадские пастухи

Клод Лоррен был выходцем из бедной лотарингской семьи (отсюда его прозвище Lorrain — лотарингец). Попав в Италию, он еще в детстве учился в Риме у гравера Агостино Тасси, а затем у Карраччи и Бриля. Получив скудное образование, Лоррен с тру-

дом писал свое имя. Его первые пейзажи, ценившиеся знатоками очень дорого, породили массу подражаний и подделок. Известен, например, такой анекдот. Когда испанский король заказал Клоду Лоррену ряд пейзажных композиций, некий мошенник сумел доставить «картины Лоррена» в Мадрид и получить причитавшуюся художнику сумму прежде, чем сам Лоррен приступил к работе.

Среди работ Лоррена пользуется известностью цикл из четырех картин: «Утро», «Полдень», «Вечер» и «Ночь» (1651—1672). На первой композиции «Утро» изображен восход солнца в окрестностях какого-то городка; вдали виднеются развалины античных колонн, мимо которых тянется маленький караван верблюдов. На первом плане у колодца изображено стадо, Лия и Рахиль, разговаривающие с Иаковом.

В картинах Лоррена «Мессинский порт» (рис. 664), «Брод» и «Товий с ангелом» заметно влияние Пуссена.



Рис. 664. ***Клод Лоррен.*** *Мессинский порт*

Одновременно с Лорреном и Пуссеном во Франции работал живописец ле Сюэр (1617—1655), прозванный «французским Рафаэлем». Ученик Вуэ, он много работал над повышением своего мастерства и изучал творчество Рафаэля. Ле Сюэр был человеком застенчивым, скромным и не особенно счастливым; настоящее признание пришло к нему только после смерти. Из его работ особенно интересны «Смерть св. Стефана» и «Младенец Моисей на берегу Нила», «Мучения св. Лаврентия» (рис. 665) и «Несение креста, или св. Вероника».



Рис. 665. **Ле Сюэр.** Мучения св. Лаврентия

Шарль Лебрэн (1619—1690), живописец, гравер и архитектор, был основателем французской Академии в Риме и живописцем Людовика XIV. Он получил от короля дворянство, почетный орден св. Михаила и был назначен руководителем всех государственных художественных работ. Он был также директором обойной мануфактуры Гобелена и канцлером Академии. Его важнейшим произведением считается картина, изображающая въезд Александра Великого в Вавилон.



Рис. 666. **Антуан Ватто.** Качели



Рис. 667. **Антуан Ватто.** В парке

Антуан Ватто (1684—1721) был сыном простого кровельщика из Валансьена. Его живопись была грациозной, обладающей несколько условным колоритом, наивной, но в то же время аристократической. Стремительно быстро став членом академии, он скоро вошел в милость не только короля, но и маркизы Помпадур. Современники были в восторге от той идиллической Аркадии, в которую превратил Ватто двор Людовика XV. Его картины являются историческими документами, но в художественном отношении они напоминают роспись севрского фарфора.

Ватто с поразительной легкостью передавал позы, особенно выразительны у него жесты рук; он также обладал особенными рецептами красок, рождавшими удачный эффект. Изображая искусственный, прелестный мир театра и любовных похождений в сказочной обстановке (рис. 666 — 668), Ватто отвечал желаниям и волнениям своего времени. Герои и героини Ватто — хорошенькие, живые актрисы в шумящих широких шелковых платьях, с томными, размеренными движениями, и франты, хорошо сложенные, с умными и дерзкими физиономиями.



Рис. 668. **Антуан Ватто.** Финетт

Ватто умер в возрасте тридцати семи лет; говорят, его последними словами было замечание напутствующему его священнику: «Как плохо на вашем кресте изображен Христос».

К тому же типу художников принадлежал Франсуа Буше (1703—1770), ученик Франсуа Лемуана. Дидро говорил о Буше: «Что ему было делать, как не следовать со всеми по пути всеобщего упадка?». Любимой моделью Буше были балетные танцовщицы. Он писал в манере своего учителя, но по колориту оказался выше него. После смерти Ватто он занял его место у г-жи Помпадур. Сохранилось несколько портретов знаменитой фаворитки кисти Буше (рис. 669).

В 1734 г. он стал академиком. Его произведения хорошо раскупались. Мифологические и пасторальные сюжеты как нельзя лучше подходили к стилю апартаментов, которые они должны были украшать.

Кроме больших декоративных работ и картин на полотне, Буше ввел в моду небольшие изящные рисунки и эскизы. Эти прелестные наброски изображали пастушеские идиллии, деревенские сцены (рис. 670), кокетливые мифологические сцены с нимфами и амурами, и шли нарасхват.

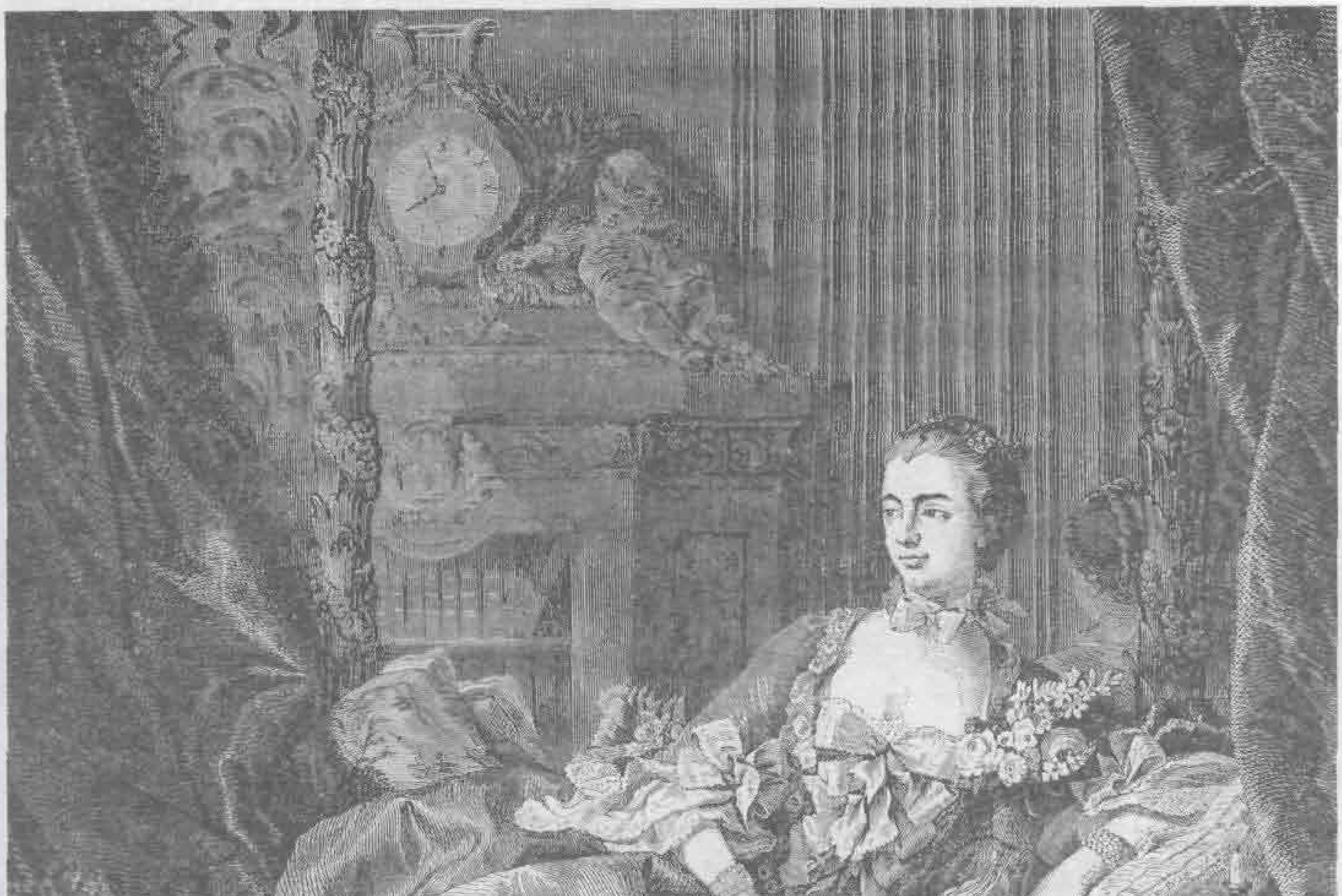


Рис. 669. **Франсуа Буше.** Маркиза де Помпадур

В 1765 г. Буше был назначен директором Академии, а с 1763 г. — первым живописцем короля. Он пользовался всеобщим расположением, но имел и ожесточенных противников. Среди них были Гримм, считавший его рисунок и колорит отвратительными, и Дидро, который неутомимо преследовал его за недостаток реализма в изображениях.



Рис. 670. **Франсуа Буше.** Мельница

Франсуа Лемуан (1688—1737), учитель Буше, обладал несомненным талантом декоратора. Им расписан плафон зала Геркулеса в Версале. Лемуан умер в возрасте пятидесяти лет, покончив жизнь самоубийством.

Жана Батиста Греза (1725—1805) считают во Франции первым народным художником (рис. 671). Он никогда не возвышался до искусства «малых фламандцев» и отдал дань своей школе: его картины проникнуты теат-

ральностью. Подобно другим художникам, он путешествовал в Италию, но мастера эпохи Возрождения не оказали на него влияния. При жизни он с трудом продавал свои картины; слава пришла к нему уже после смерти. Это был добродушный и бесхарактерный человек, всю жизнь страдавший от семейных неурядиц. Он умер в 1805 г. в возрасте 80 лет в большой нужде, забытый своими почитателями.

Дидро относился к Грезу с большим одобрением, считая, что художник должен быть моралистом. Грез обладал природным чувством грации. Его прелестные головки молоденьких девушек и кудрявых хорошеньких мальчиков так же условны, как и амуры Франсуа Буше, однако они выполнены настоящим светлым художником в свежей и тонкой манере.

Жан Буллонь ле Валантен (1601—1632) принадлежал к числу живописцев, которых называют реалистами. Он находился под значительным вли-

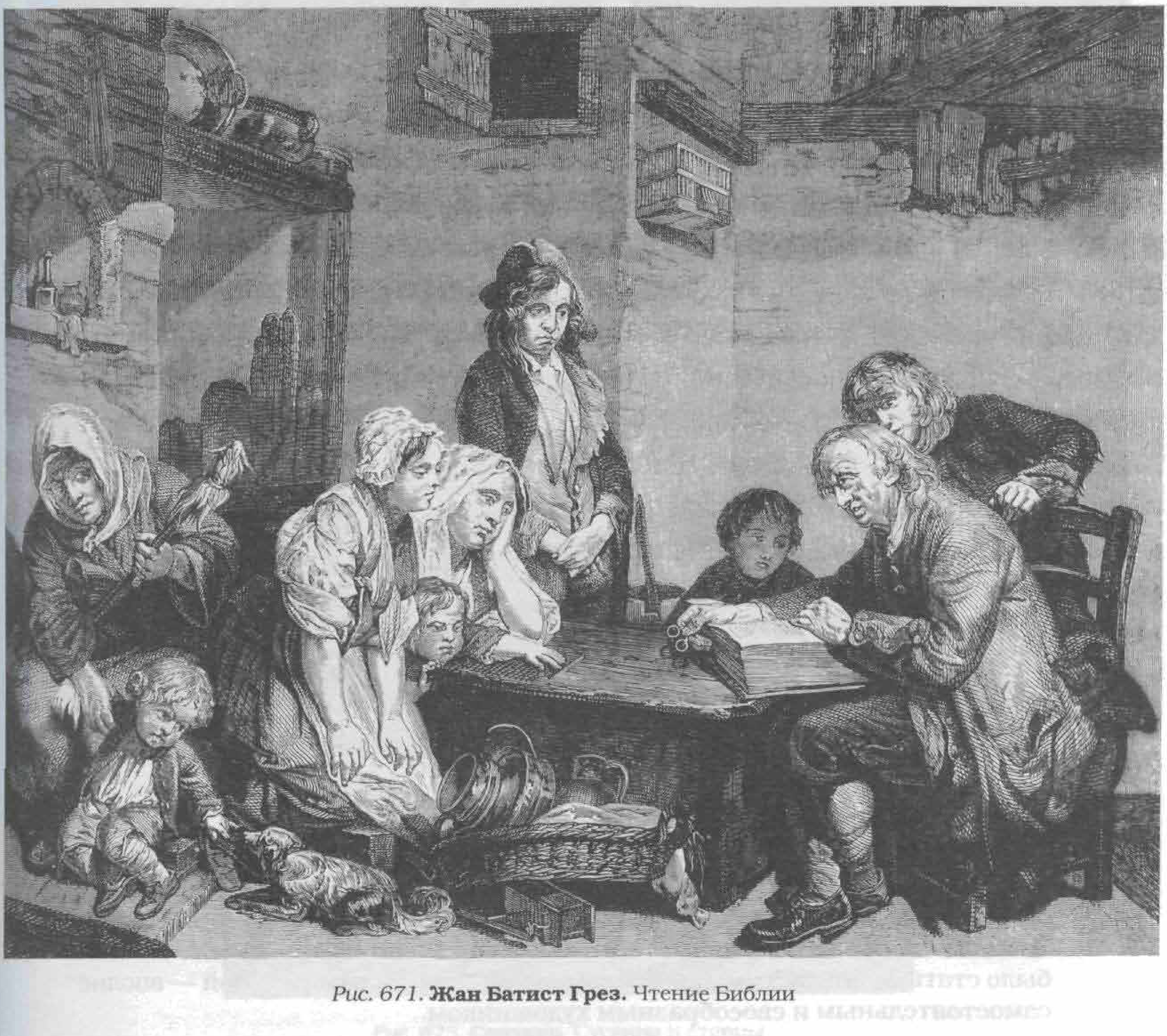


Рис. 671. **Жан Батист Грез.** Чтение Библии

янием Караваджо, но не утратил при этом индивидуальности стиля. В его театральных и эффектных изображениях солдат в караульне, исторических картинах и др. встречаются, наряду с условными типами, фрагменты, написанные сильно и искренно (рис. 672).

Из живописцев эпохи Людовика XIV заслуживает упоминания имя Койпеля (1628—1707), живописца с академическим вкусом. Из его работ известны декорация оперы «Орфей», живопись в Фонтенбло, Тюильри, Пале-Руаяль и композиция для гобеленов. Он был директором Академии.

Сантерр (1650 —1717) пользовался заслуженной славой портретиста. В его «Сусанне в ванне» 1704 г. уже заметна чувственная элегантность XVIII века (рис. 673).



Рис. 672. **Жан ле Валантен.** Караульня

В произведениях Гиацинта Риго (1659—1743), несмотря на реализм, еще сохраняются традиции стиля великого царствования. По совету Лебрена он посвятил себя портретной живописи и отказался от посещения Италии. Это позволило художнику сохранить свою индивидуальность. Его мечтой было стать французским ван Дейком, но он остался самим собой — вполне самостоятельным и своеобразным художником.

Риго лучше всего удавались изображения пышных сцен и официальных приемов. Его кисти принадлежит знаменитый портрет Людовика XIV, дающий представление об этом государе. Король изображен в великолепном одеянии, стоящий в горделивой, театральной позе (рис. 674). Собственно говоря, это не портрет Людовика XIV, человека больного, измученного заботами, небольшого роста, а портрет Людовика-монарха, властелина с неограниченной властью. Портреты Риго отличаются широким и энергичным рисунком и тщательной отделкой.

Главное достоинство и привлекательность Жана Батиста Симеона Шардена (1699—1779) состоит в его необычайной простоте. Это свойство выделяет его среди лучших живописцев XVIII в. Его можно охарактеризовать тремя словами: простота, добродушие и тонкость наблюдения. Шарден был выходцем из низов, но стал одной из самых привлекательных личностей художников того времени. Он был необыкновенно добрым человеком, окруженным большим количеством друзей, которые помогали ему на протяжении трудной и долгой жизни.



Рис. 673. **Сантерр**. Сусанна и старцы

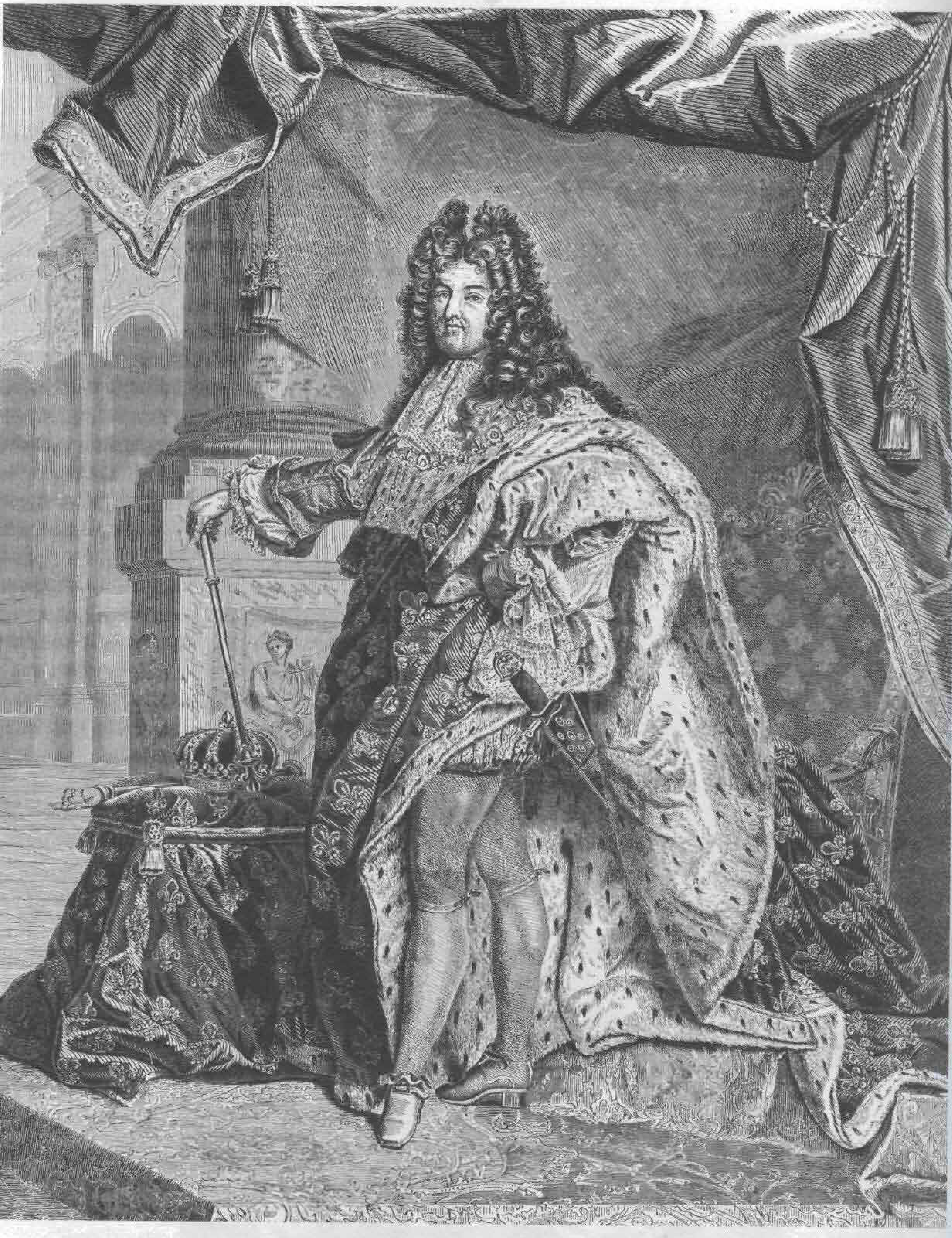


Рис. 674. **Гиацинт Риго.** Людовик XIV (1701)

Его никогда не тянуло к мифологическим, трагическим или историческим *сюжетам; он черпал вдохновение из сцен повседневной жизни* (рис. 675). В его лучших произведениях оживает быт XVIII в. Образцом жизнерадостных картин Шардена может служить «Молитва перед обедом». На ней изображены две девочки, молитвенно сложившие руки, пока мать разливает суп. Ее грация и наивная прелесть доступна и понятна каждому. Глубина манеры Шардена состоит в искренности и правдивости, соединенных с техникой хорошего мастера.

Ватто, Буше, Шарден и Грез дали представление об общей картине жизни и настроениях своего века. Морис Кантен де Латур (1704—1788) изображал великих людей эпохи. Его мягкие, сочные пастели до сих пор дышат жизнью. Портреты Латура характеризуют одновременно и личность и эпоху. Пастель особенно соответствовала свойствам его таланта. Одно из наиболее известных произведений Латура — это портрет Вольтера (рис. 676), прекрасно характеризующий его стиль, выполненный с гармоничностью, изяществом и умом, свойственными этому художнику.



Рис. 675. **Жан Батист Симеон Шарден**. Служанка, наливающая воду в кувшин

Жан Франсуа де Труа (1679—1752) был историческим живописцем в строгом смысле этого слова. Современники восхищались рисунками и красками картины «Первая статья ордена Св. Духа, установленного Генрихом IV» (рис. 677) и находили в ней следы тщательного изучения Тициана и Веронезе. Де Труа был директором французской Академии в Риме.

Ученик Шарля ван Лоо, Лагрене Старший (1725—1805) превзошел своего учителя. Правда, в его картинах мифологического и исторического содержания заметна некоторая манерность (рис. 678).

Воспитание Жана Марка Гамми (1685—1766) было исключительно французским, как и его талант: ясный, легкий, отчетливый и спокойный. Внутреннюю жизнь он изображать не умел, но все его портреты принцесс и дам высшего общества отличаются красивыми позами, гармоничностью и элегантностью (рис. 679). В завитых женских головках с мальчишеским выражением заметно тонкое чувство. Иногда он изображал свои модели в мифологическом костюме и обстановке, но при этом сохранял простоту. Он был сыном портретиста и, однажды побывав в Амстердаме, написал портреты императрицы Екатерины I и некоторых русских придворных, приехавших с Петром Великим в Нидерланды.

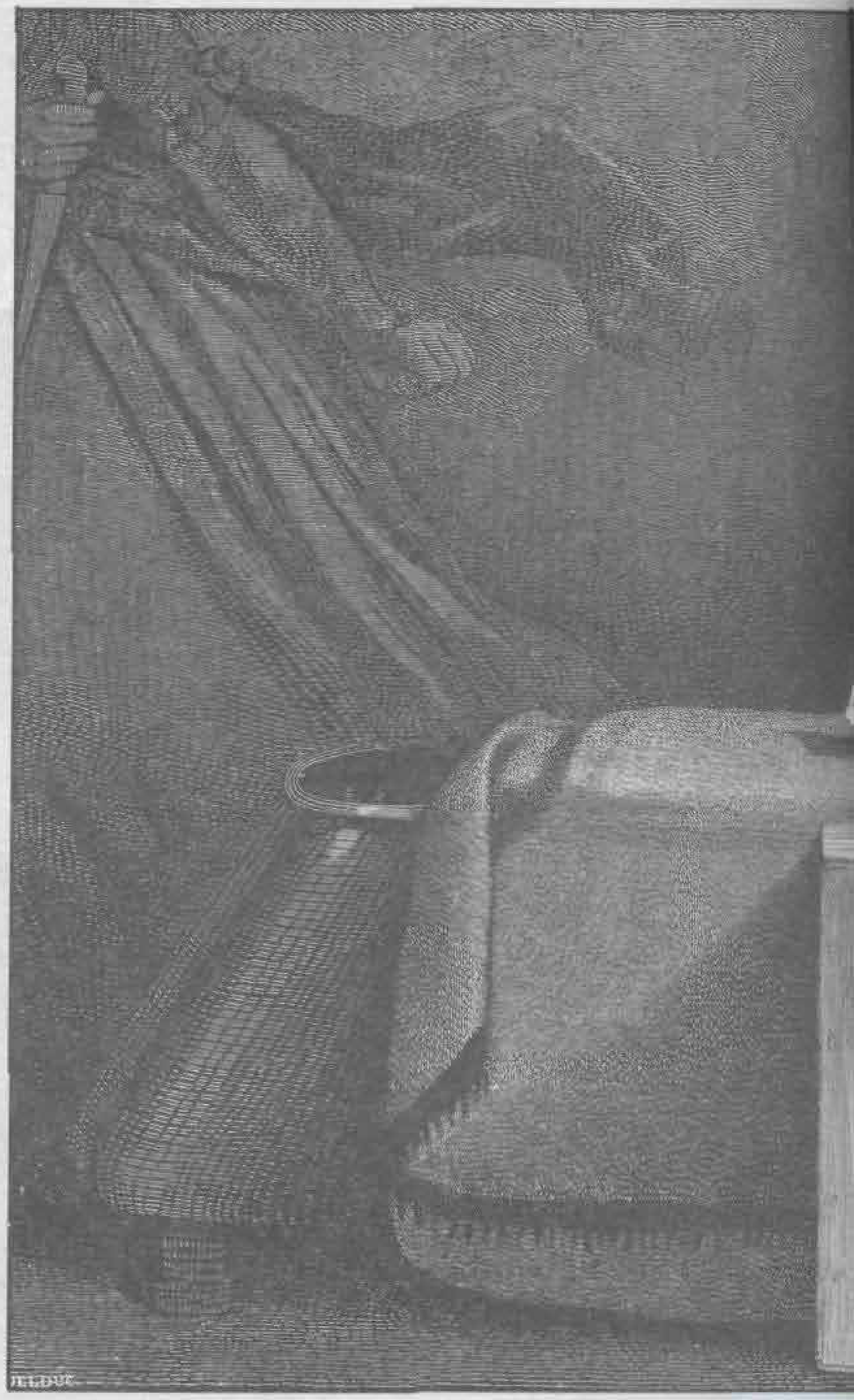
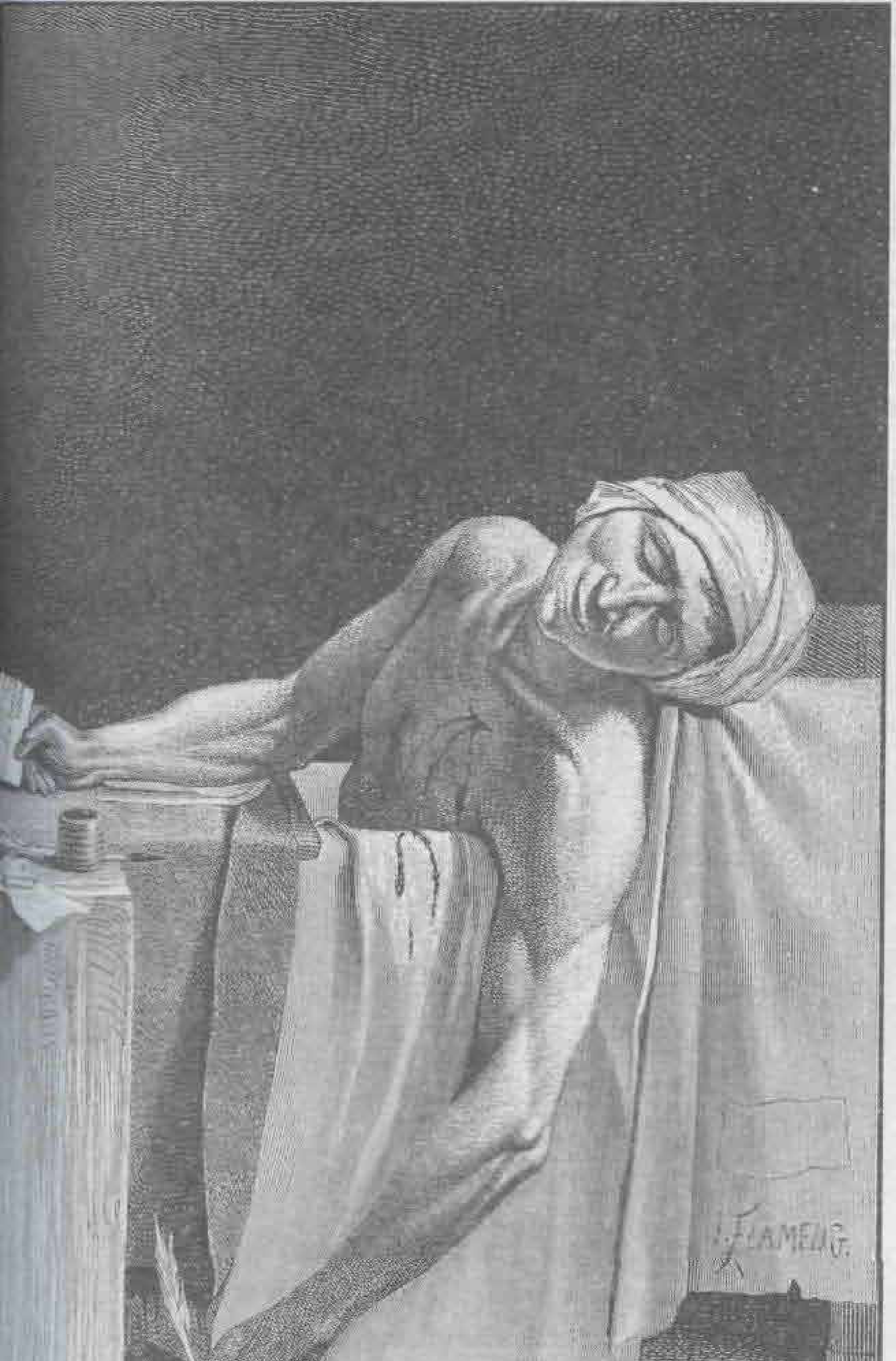


Рис. 682. **Жак Лу**

Работы Жана Оноре Фрагонара (1732—1806) — это эскизы, отличающиеся поразительной свежестью и блеском, умением художника быстро воспринимать и изображать образы. Фрагонар родился в Грассе. Занятия у Шардена его не удовлетворили, и он стал учиться у Буше. Его рисунок легкий и прозрачный, как акварель. Минимальными средствами он умел передавать нежное тело, ткань, красивые жесты.

Этот живописец и гравер был крупнейшим мастером эпохи Людовика XVI; он прославился виртуозно исполненными галантными и бытовыми сценами, в которых изящество рококо сочетается с верностью натуре и тонкостью световоздушых эффектов (рис. 680).

Со времени Ватто французское искусство, отступив от прежних образцов, развивалось как искусство эротического направления. Жанр XVIII в. уже не имел прежних идеальных мотивов античного характера. Молодые представители французской живописи, Грез, Верне, Шарден и Вьене казались способными изменить облик живописи. Однако они были только предтечей нового направления. Ярким представителем отживающей школы являлся Буше. И именно в его семье родился художник, положивший основание новой школе, его внук Жак Луи Давид (1748—1825).



д. Смерть Марата

Говорят, что родители хотели, чтобы он стал архитектором. Однажды мальчик попал в мастерскую деда, увидел его холсты, краски, палитры и заявил, что его призвание быть живописцем. Родители смирились с этим, а Буше, почувствовав выдающиеся задатки внука, направил его в мастерскую Вьене. Здесь его талант постепенно развивался, и в 1772 г. Давид принял участие в конкурсе на Римскую премию. Награда за победу в конкурсе давала право на шестилетнюю учебу в Риме для знакомства с классиками. Но этот конкурс закончился для него неудачно. Художник участвовал в конкурсе три раза и только в 1775 г. получил желанную награду за полотно «Врач Эразистрат обнаруживает причину болезни Антиоха».

Давид был поражен чистотой и ясностью итальянского искусства, резко отличавшегося от манерной французской живописи. С тех пор античная строгость рисунка стала отличительной особенностью манеры Давида. Ему показалось, что искусство должно снова вернуться к античным образцам и продолжать направление, выработанное искусством Греции и Рима. Эта мысль была созвучной взглядам Рафаэля Менгса и Винкельмана; Лессинга, писавшего «Лаокоона»; лорда Гамильтона, собиравшего коллекции этрусских ваз.

По возвращении в Париж Давид стал придворным живописцем короля Людовика XVI. Некрасивый, с выбитыми передними зубами, он занял главенствующее положение среди художников. К этому времени относится его женитьба на богатой девушке, дочери смотрителя королевских построек. У него появились собственные ученики. Король, угадав направление его мыслей, поручил ему «гражданскую» тему — «Клятву Горациев».



Рис. 676. **Морис де Латур**. Вольтер

По окончании работы художник получил командировку в Рим, где успех его картины оказался громадным. Первый римский художник того времени Помпео Баттони сказал: «Нас только двое настоящих живописцев — ты да я. Остальных надо утопить». По завещанию Баттони оставил свою палитру и кисти Давиду. В Париже успех картины был также громаден. Современников Давида поразила реальность, которая резко отделяет его образы от идиллических фигур Ватто и Буше. Еще сильнее другое произведение Давида — «Смерть Сократа». К тому же жанру относится и третье, изображающее Брута после осуждения его сыновей.

Давид был первым художником, который постарался воспроизвести археологические подробности в римских жанровых сценах. Одежда, мебель, аксессуары, прически — все это он писал по древним образцам и с максимальной точностью. Давид даже заказал по собственным эскизам мебель

в античном стиле, чтобы придать ее изображению как можно большую достоверность. Заказ Давида выполнял известный королевский мебельщик Жакоб; благодаря успеху картины обстановка в античном стиле вошла в моду, и почтенный мебельщик начал получать заказы на «античную» мебель один за другим.

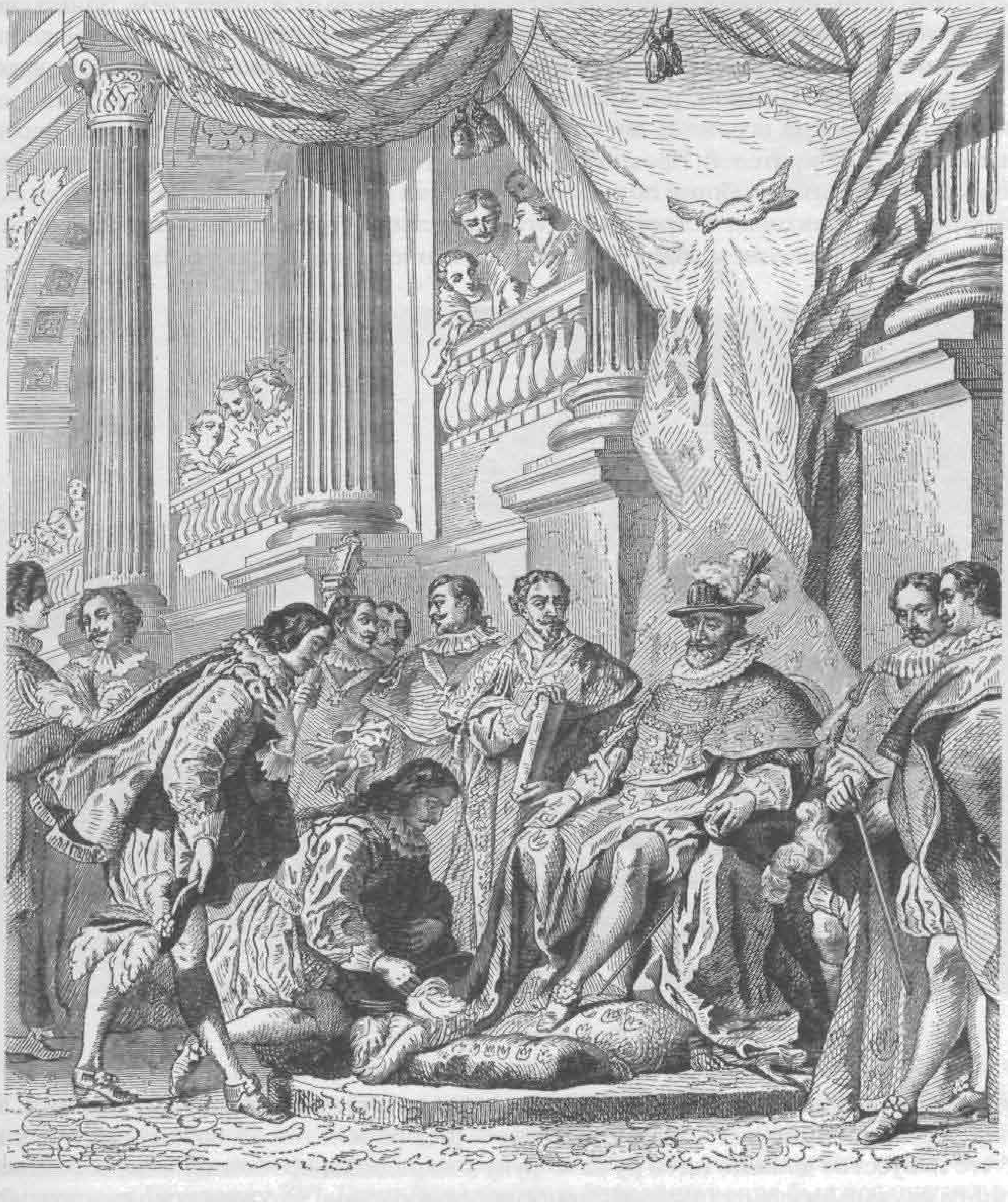


Рис. 677. **Жан Франсуа де Труа.** Первая статья ордена Св. Духа, установленного Генрихом IV

Так родился стиль «жакоб», который сказался во всем: в прическе, в одежде, в стиле жизни. Пудрой больше не пользовались, дамы стали причесываться, подобно древним гречанкам. Пышные платья они заменили узкими и длинными одеяниями, скроенными по образцу античных хитонов.

Даже в театре отозвалось новое веяние, и Тальма был вынужден сменить свой условный костюм на классический. Нововведение коснулось в первую очередь исторических ролей, например роли Нерона. Античный маскарад, заставивший всю Францию переодеться в греческие костюмы, повлиял даже на церемонию погребения Вольтера, устроители которой вдохновлялись изображениями на фресках и этрусских вазах.

Монархия пала, но Давид по-прежнему оставался первым живописцем. Заказы короля сменились заказами Конституционной Ассамблеи. Первый заказ от новой власти носил название «Клятва в зале для игры в мяч». Картина осталась неоконченной, но зато эскиз, сделанный карандашом, разошелся во многих экземплярах. Он был выгравирован на меди и производил огромное впечатление. На рисунке был изображен зал, переполненный толпой избирателей. Президент Бальи читает клятву, а окружающие, подняв руку, повторяют ее за ним. Общий подъем духа передан превосходно. Даже такую реальную сцену художник трактовал в строго классическом стиле. Предварительные наброски фигур он сделал в обнаженном виде со всеми анатомическими подробностями.



Рис. 678 **Лангрене**. Танкред и Эрминия

Популярность Давида росла. В 1792 г. он стал депутатом Конвента от Парижа, а затем президентом Конвента. Давид произнес ряд речей, писал воззвания, говорил о том, что искусство должно идти рука об руку с народным просвещением, воспитывать патриотизм, заимствуя от природы наиболее прекрасное, что может возвысить и очистить человеческую душу.

Крушение государственного строя погребло под собой и Королевскую академию художеств, которую называли «Академической Бастилией». Движение против Академии возглавил Давид. Он говорил от лица свободных художников в Конвенте о рутине в Академии, называл систему преподавания в ней величайшим злом, наносимым искусству. Свою блестящую речь на заседании 8 августа 1793 г. Давид закончил словами: «Во имя гуманности, во имя истины, во имя любви к будущим поколениям художников, мы долж-

ны разрушить, разбить те учреждения, которые, кроме зла, в свободном государстве ничего принести не могут. Я сам академик, но долг мой заставляет поступать именно так».

Академия была закрыта. Почти одновременно прекратила свое существование французская Академия в Риме, и здесь не обошлось без жертв. Французские художники, увлеченные революционными идеями, пришлись не ко двору клерикальному городу. Многие из художников были посажены в крепость св. Ангела, некоторые убиты. Давид, избранный диктатором республиканского искусства, потребовал от Ватикана гарантий безопасности для французских живописцев. Одновременно с этим он принялся за организацию большой галереи Лувра, куда были собраны картины и статуи из королевских дворцов.



Рис. 679. **Жан Марк Гамми.** Портрет Луизы-Генриетты Бурбонской

Конвент заказывал ему картины, сюжеты которых могли бы поднять патриотический дух Республики. Давид не брал денег за эти произведения. К таким картинам принадлежит изображение смерти депутата Лепеллетье де Сен-Фаржо. Он был зарезан сержантом королевской гвардии как один из депутатов, подававших голос за смертный приговор Людовику XVI. Бюст Лепеллетье в лавровом венке был воздвигнут в Конвенте наряду с бюстом Брута. Давид изобразил его с кровавой раной на груди и в лаврах, лежащим на смертном одре. Картина была выгравирована за счет государства и раздавалась народу.

К произведениям подобного рода принадлежит и лучшая картина Давида, изображающая событие 13 июля 1793 г. — «Убийство Марата Шарлоттой Корде» (рис. 682). Давид боготворил Марата и настоял на том, чтобы его похоронили в Пантеоне. Простота композиции, неотразимый эффект мертвого тела, наполовину высунувшегося из

ванны, делают эту картину одним из лучших произведений того времени. Симпатии автора отразились только в крупной надписи на бумаге, которую убитый держит в левой руке: «Выдать помощь подательнице — матери семерых детей, муж которой умер, защищая отчизну».



Рис. 680. **Жан Оноре Фрагонар**. Фонтан любви

После смерти Марата Давид изобразил еще двух убитых патриотов республики: барабанщика Барра и Виаля, погребенных в Пантеоне. Организация похорон всегда возлагалась на Давида, который был официальным церемониймейстером республики.

Знаменитый праздник «Верховного Существа» был также устроен художником. Он начался с того, что комиссары пили чистую воду из фонтана, устроенного на руи-

нах Бастилии. Напившись, комиссары поцеловались друг с другом, а затем отправилась в путь процессия со знаменем, на котором было изображено всевидящее око. В шествии участвовали члены Национального Конвента, питомцы воспитательного дома, представители ремесленных обществ, повозка со стариком и старухой, которую везли их взрослые дети, и большая урна с прахом убитых героев республики.

После падения Робеспьера Давид некоторое время оставался на свободе, а затем был заключен в тюрьму, просидел четыре месяца, был оправдан и выпущен на свободу. Спустя полгода он снова попал в заключение на три месяца. И здесь он продолжал работу: им сделано много рисунков чернилами, под которыми он ставил подпись: «Сделано Давидом в оковах».

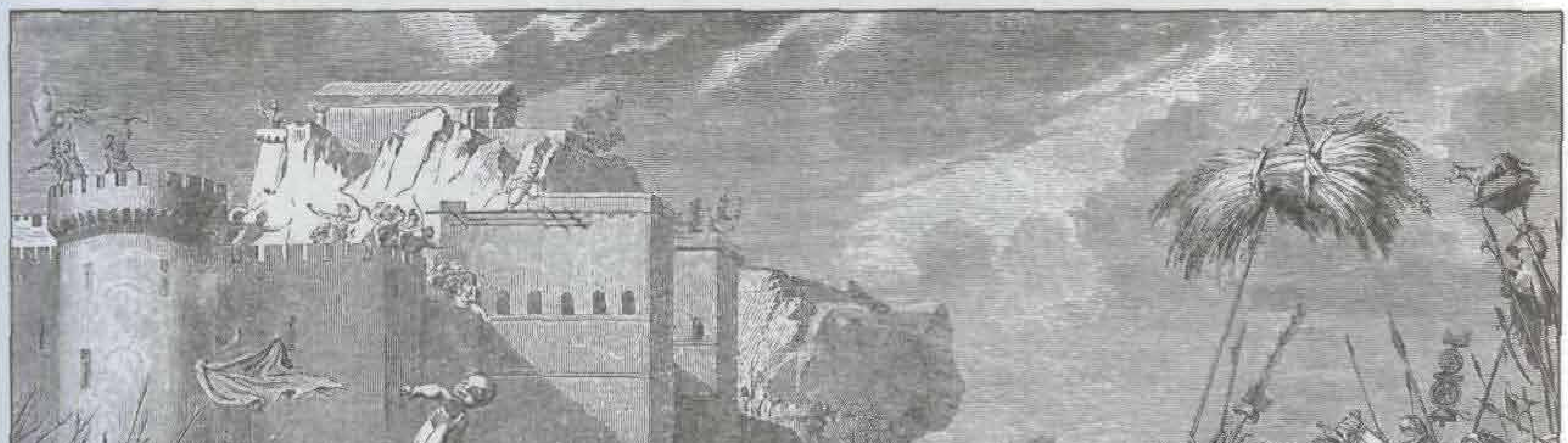


Рис. 681. **Жак Луи Давид.** Похищение сабинянок

К этому времени относится одно трогательное событие в его жизни. Давид не сходился в политических убеждениях со своей женой, которая оставила его, когда он поддержал приговор Людовику XVI. Но после падения террора и ареста Давида она пришла к нему прямо в тюрьму и больше с ним уже не расставалась. После освобождения Давид стал во главе своей школы, которая за время его ареста развилась и окрепла. Увлечение античным искусством теперь было безграничным, и он твердил ученикам, что без Эллады и Рима все были бы только варварами. В его произведениях форма стала преобладать над идеями.

Мода на античную одежду охватывала французское общество все больше. В парке Елисейских Полей были выстроены храмы с жертвенниками в строгом ионическом стиле; француженки надели на себя сандалии и греческие хитоны. Даже по улицам ходили процессии, участники которых были одеты в древние костюмы жрецов и жриц.

Новая картина Давида «Похищение сабинянок» (рис. 681) полностью отвечала новым веяниям. На помощь художнику пришли парижские дамы, которые не постеснялись ради высокого искусства позировать в самых откровенных костюмах. Успех картины был громадный.



Рис. 683. **Жак Луи Давид.** Велизарий

Неоконченным остался портрет г-жи Рекамье, впрочем, и в таком виде изображение этого персонажа эпохи консульства и империи является шедевром.

Бонапарт глубоко ценил талант Давида и надеялся сделать из него придворного живописца. Вскоре появился известный портрет Наполеона, изображающий его во время перехода через Альпы. Портрет был написан не с натуры: Бонапарт предложил художнику изобразить его не таким, каким он есть, а каким он должен быть — с печатью гения на челе.

Прошло несколько лет, и гражданин, требовавший смерти короля и призывавший к античной простоте, надел снова треугольную шляпу, шпагу, короткие панталоны и стал живописцем его императорского величества. К этому времени относится его ог-

ромная композиция «Коронация Наполеона», где изображено множество прекрасных портретов. Один из них — портрет Папы Пия VII (рис. 684). Затем Давид взялся за другой сюжет — *«Раздача императором орлов на Марсовом поле»*. Картина вышла настолько неудачно, что остальные заказы по изображению коронационных торжеств он передал своему ученику Антуану Гро.

С этих пор в его творчестве наступает период спада, и даже картина «Леонид при Фермопилах» уже не напоминает прежнего художника. Давид умер в 1825 г. в возрасте семидесяти шести лет, изгнанный в Брюссель после возвращения в Париж Бурбонов.

Должность придворного живописца при Бурбонах времен Реставрации занял один из учеников Давида, барон Антуан Гро (1771—1835). Его лучшими работами считаются фрески на куполе здания Пантеона в Париже.



Рис. 684. **Жак Луи Давид.** Папа Пий VII

Не менее известна его картина «Наполеон в госпитале чумных в Яффе», изображающая Наполеона, осматривающего чумных больных (рис. 685).

Она была написана в 1804 г. по заказу Бонапарта. Начиная со средних веков, художники отступали перед изображением смерти, разложения, болезни, и Гро впервые смело и искренно передал весь ужас толпы чумных и подчеркнул героический характер сцены, а в особенности главного героя, своего заказчика. Эта картина имела большое влияние на Жерико, выдающегося последователя Антуана Гро.

Картину «Сражение под Эйлау» (1808) отличают широкое, сильное письмо, мрачная, могучая гармония и красивые, размашистые жесты.



Рис. 685. **Антуан Гро**. Наполеон в госпитале чумных в Яффе

Завершает эпоху Давида творчество художников Пьера Поля Прюдона (1758—1823) и Пьера Нарцисса Герена (1774—1833).

Одинокая фигура Прюдона представляет полную противоположность Давиду, который презрительно называл его «Буше своего времени». Однако Прюдон гораздо лучше самого Давида чувствовал античный мир. Прюдон благоговел перед великими итальянскими художниками, и особенно перед Леонардо да Винчи. Хотя он и увлекался политическими и философскими идеями своего времени, но манера чувствовать и выражать чувства, даже его модели были совершенно иными, чем у Давида и его школы.

Прюдон родился в 1758 г. в Клюни в семье каменщика. Рано оставшись сиротой, он получил первое воспитание в монастыре в Клюни. Оттуда он поступил в школу рисования в Дижоне, затем пробыл три года в Париже и свое художественное образование завершил в Италии. Во время революции ему приходилось бороться с нуждой и семейными раздорами, но мало-помалу, вместе с известностью, стали приходить и деньги.

Он был интимным художником императорского двора. В его произведениях гармонично соединяются грация и сочность письма с аллегоричностью и чувствительностью, свойственными эпохе. Самое изящное из произведений Прюдона — «Похищение Психеи», полное особенной духовной и слегка чувственной грации. Заснувшую Психею уносят в воздух четыре зефира, двое из которых смотрят на нее с восхищением (рис. 686).



Рис. 686. **Пьер Поль Прюдон.** Похищение Психеи



Рис. 687. **Пьер Нарцисс Герен.** Марк Секст и его жена

Пьер Нарцисс Герен был учеником Реньо и соперником Давида, которого он превзошел в условности. Его театральные композиции «Марк Секст», «Клитемнестра», «Андромаха» пользовались в свое время значительным успехом; манерой письма он напоминает Греза (рис. 687).

Ложный классицизм сказался и на скульптуре того времени, которая хотя и проявлялась иногда в талантливых работах, например, «Вольтер» и «Графиня Дюбарри в образе Дианы» (рис. 688) Жана Антуана Гудона (1741—1828), но находилась под влиянием итальянского стиля барокко.

* * *

Предметы утвари и роскоши в эпоху Возрождения изготавливались с большим вкусом. Тут сочеталась живопись по атласу с превосходной золотой инкрустацией по перламутру. За такие веера, которые расписывали крупнейшие художники, часто платили колоссальные суммы.

Дорогие сосуды делали только из благородных металлов. Венецианское стеклянное производство давало прекрасные формы, и по их образцу нередко

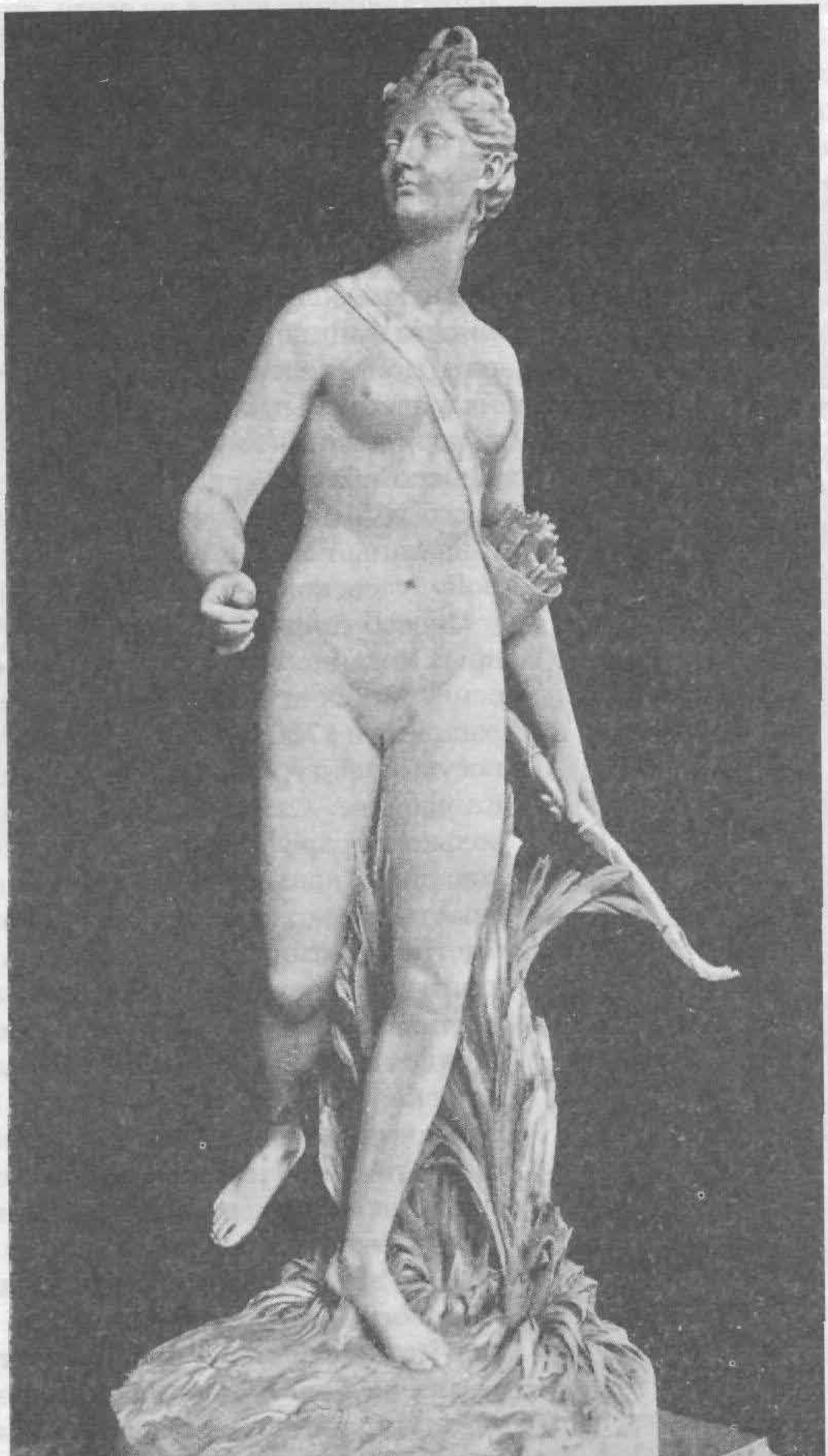


Рис. 688. **Жан Антуан Гудон.** Графиня Дюбарри в образе Дианы

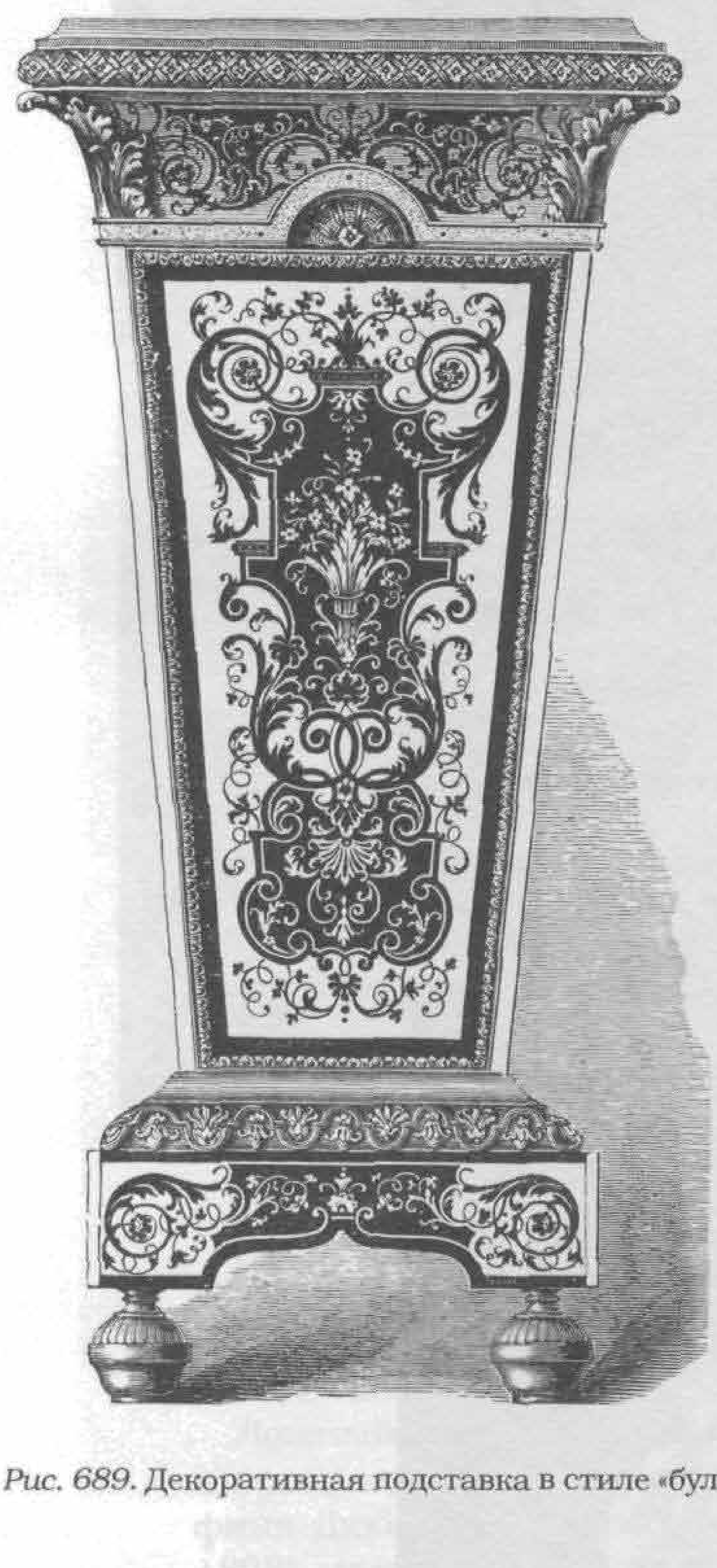


Рис. 689. Декоративная подставка в стиле «буль»

изготавливали кубки из агата, яшмы, страусовых яиц, кокосовых орехов и т. п. Кубки из слоновой кости иногда делали с множеством превосходно обработанных фигур.

Парижанин Андре Шарль Буль (1642—1732) употреблял для украшения плоских частей мебели черного дерева черепаху, слоновую кость и бронзу. Орнаменты, заимствованные большей частью у Берена и других рисовальщиков, Буль умел приспосабливать к определенной поверхности, сохраняя их живописный характер. Булевский способ декорирования использовался его сыновьями и оставался популярным на протяжении всего XVIII в. Техническая законченность и изящный вкус встречаются только в старой «булевской» мебели (рис. 689).

Способ приготовления фарфора был открыт Иоганном Фридрихом Беттером в Мейсене. Мейсенская мануфактура достигла расцвета в 1730 г. Переход от приготовления посуды к фигуркам был с успехом совершен Кандлером. Стиль рококо выражается не только в фарфоровых статуэтках пастушков, дам и кавалеров, но и в самих формах. Простые, покрытые глазурью произведения быстро утратили привлекательность, настоящий идеал рококо — неправильный, причудливый и изогнутый рисунок (рис. 690).

Рядом с мейсенской мануфактурой стоит севрская, перенесенная туда в 1756 г. из Венсенна. Севрский фарфор отличается от твердого и прочного мейсенского большей примесью свинца и стекла, и потому он нежнее, прозрачнее и больше похож на эмаль. Краски, из которых особенно ценились нежно-розовая и бирюзовая, глубже проникали в массу. Севрский фарфор использовался для парадной посуды, и потому, может быть, нарядные и напыщенные формы стиля барокко надолго сохранились в изделиях из Севра (рис. 691).

* * *

К наиболее именитым декораторам-живописцам относится Жан Берен, для которого исходной точкой служили гротески Рафаэля. Но его изображения роскошнее и тяжеловеснее и почти лишены цветочных орнаментов



Рис. 690. Стенной подсвечник мейсенского фарфора

(рис. 693). Украшения для парадных апартаментов он придумывал сам.

А вот Жан Лепотр первоначально ориентировался на столярное искусство. Он отличался плодовитостью и многосторонностью. Им было выгравировано около 2700 листов (рис. 692).

Французская мебель XVII в., поначалу только резная, стала образцом для всей Европы. Она еще имеет старинную форму (перекрещивающиеся брусья, связывающие ножки стола), и в резьбе виден ясно выраженный архитектурный характер. К концу столетия ножки мебели стали тоньше, резьба потеряла массивность и обрела ажурность. Резные бордюры спускаются с верхней доски стола (рис. 694).

В первую половину царствования Людовика XV массивные формы сменились легкими, причудливо переплетающимися линиями; наибольшее распространение получили завитки и рисунки наподобие раковин, очертания которых становились более извилистыми. От слова «rocaille» (осколки камней, раковины) произошло название «рококо».

Новый декоративный стиль заключался в том, что пространства стен ограничивали перекладинами, не употребляя при этом массивный архитектурный профиль. Углы окаймленного пространства изломаны, выгнуты, а в промежутках нарисованы небольшие листья и цветы,



Рис. 691. Стенные часы севрского фарфора

обвивающие рамки; прямые линии становятся изогнутыми. Особенностью стиля рококо является нарушение симметрии, которое доходит до того, что противоположные стороны плоскости никогда не совпадают. Предпочтение обычно отдавалось светлым розовым краскам; сильные тени и яркие цвета употреблялись мало (рис. 695).

* * *

XVIII век был, в сущности, веком спада во всех областях искусства. В конце XVI в. принципы чистоты и благородства форм исчерпали себя. Преувеличение и излишнее пристрастие к подробностям вызвали к жизни в архитектуре стиль барокко с завитками, невероятной орнаментацией и вычурностью. В первой половине XVII в. Франческо Борромини (1599—1667) совершенно отказался от прямых линий и даже наличники окон скручивал волнистыми контурами. Собор Инвалидов, Пантеон и Версальский замок долго служили образцами для всей Европы, которой понравился этот кудрявый стиль.

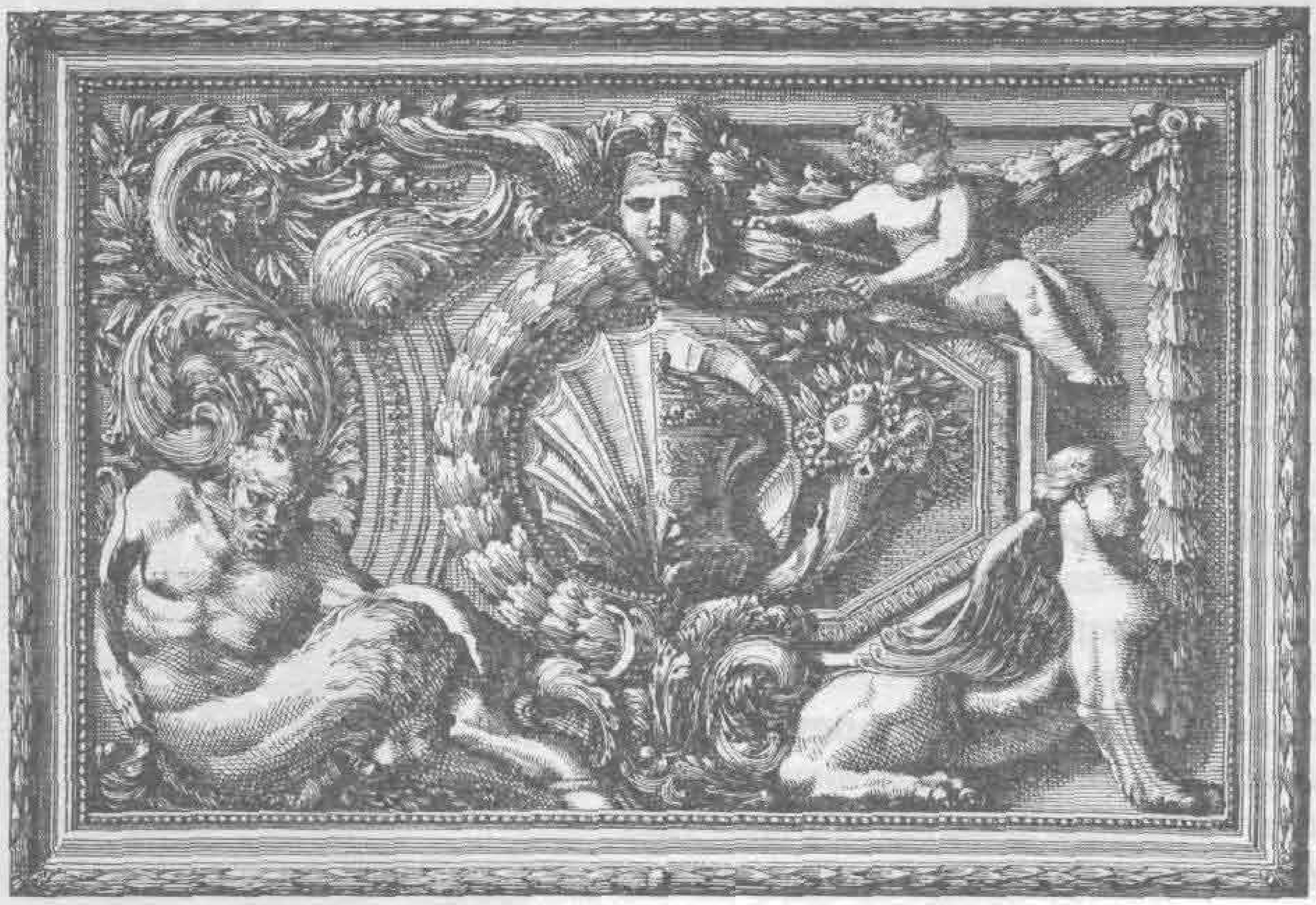


Рис. 692. **Жан Лепотр.** Орнамент

Еще большая дисгармония в постройках обнаружилась в середине XVIII в., особенно во внутренней отделке зданий. Даже в Германии увлеклись этими раковинообразными завитушками и стали подражать французским замкам. Мюнхен, Шлейсгейм, Вюрцбург украсились постройками в стиле Людовика XIV и Людовика XV.

Под влиянием новых вкусов эпохи изменяется и скульптура; произведения вроде гудоновского «Вольтера» составляли исключение. Статуя Дюбарри (рис. 688) — яркий образец манеры стиля барокко. Фигура изваяна талантливо; в ней много благородства и чистоты, но ритм движения несколько ис-



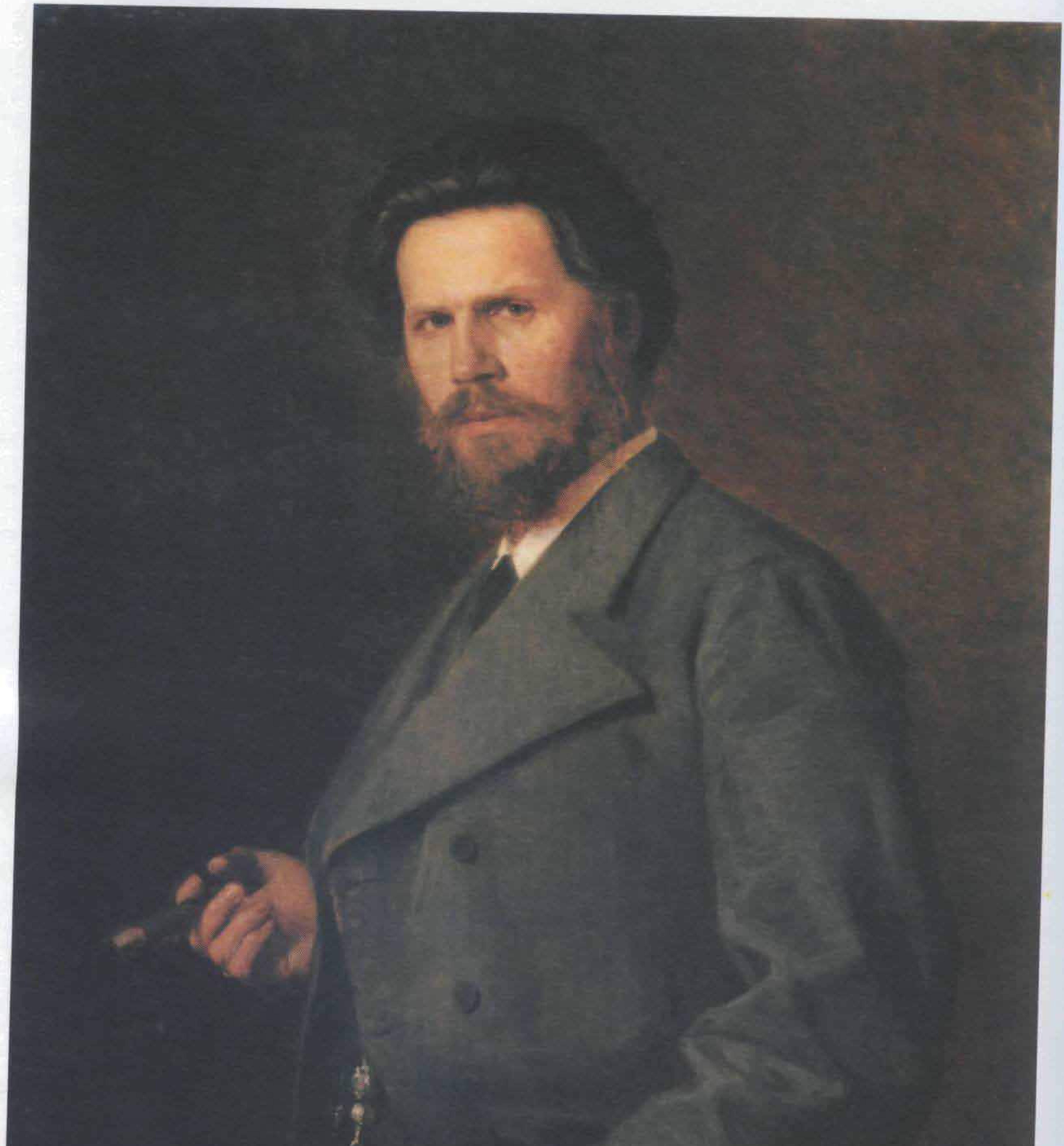
65. ***Василий Перов***
Дворник-самоучка. *1868 г.*



66. ***Иван Шишкин***
В окрестностях Москвы. *1869 г.*



67. ***Алексей Саврасов***
Грачи прилетели. *1871 г.*



68. ***Николай Ярошенко***
Портрет И.Н. Крамского. *1876 г.*

кусственен. Изобразить графиню, придворную даму эпохи Людовиков в виде непорочной, целомудренной Дианы — задача не из легких. Тело Дюбарри идеализировано: девственная свежесть является результатом не портретного сходства, а подражания античным образцам.

В XVIII в. живопись постепенно превратилась в декоративное искусство. Она была представлена произведениями, достойными украшать вазы и дверцы карет (Ватто, Буше), или идеализированными картинами, мало похожими на действительность (Грез). Живопись годилась для прославления режима в героических полотнах (Давид) или представляла собой композиции из мифологии, которые в ту эпоху пользовались особой популярностью.

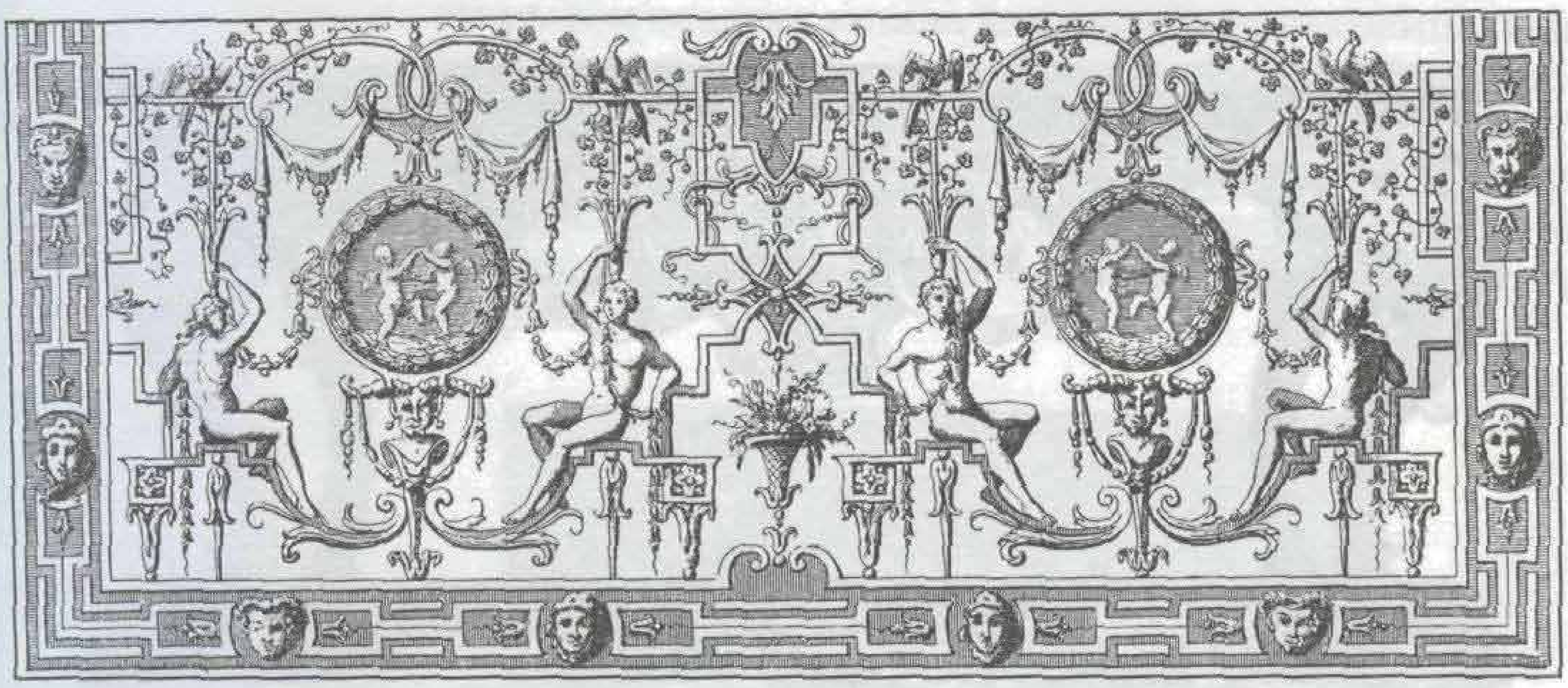


Рис. 693. **Жан Берен.** Орнамент

Французская революция, давшая толчок развитию всех сторон общественной жизни, не освежила атмосферы искусства. Давид понимал, по какому ложному пути двигается французское искусство, но его поворот к античности не создал национальной и самобытной живописи.

Недовольство современным направлением искусства — основная отличительная черта настроений XIX века. Группа художников во главе с Фридрихом Овербеком (1789—1869) пыталась уйти в мир истинных христианских образов и стряхнуть с себя ложный классицизм предыдущих столетий. К сожалению, эти искренние живописцы были далеки от блестящей, вдумчивой техники великих мастеров. Их стремления оказались бессильны, как и стремления немцев Винкельмана и Рафаэля Менгса искать спасения в античности.

Тяготение к живой технике без условностей и ненужной красочности лучше всего проявилось в творчестве Делакруа и его сверстника Делароша. Реализм Курбэ не является задачей художника в том смысле, в каком ее понимал известный критик XIX века Прудон. Он видел целью искусства проповедь для наглядного обучения толпы.

Однако улица, ворвавшаяся в музеи, была так же чужда подлинным задачам искусства, как и торжественные картины Давида. Во всем этом не было правды. Одни картины говорили: «Смотрите, вот каковы великие герои современности!» Другие кричали: «Нет героев, а есть человек — мелкий, загнанный, затоптанный! На свете нет ничего великого, все не превышает уровня посредственности».

Увлекаясь выполнением идеи, художники забывали о правде. Они хотели рисовать не то, что видят, а что им казалось удобнее написать для выражения сюжета. Если Орас Верне писал героя, то ни в нем, ни в его лошади не было примет естественного характера. Герой должен быть, по мнению художника, выше человека. И вот появляется портрет графа Понятовского, который, делая отчаянный прыжок на лошади в реку, сидит очень спокойно и задумчиво смотрит в сторону. А лошадь прыгает, растопырив все четыре ноги и повернув голову назад с несомненным испугом.

Предтечами нового направления были Делакруа и Деларош. Им не хватало техники, но стремление к истинным целям искусства было налицо. Талантливый Курбэ, который вынес свои композиции на улицу, не прихватил вместе с ними свою палитру: она осталась в комнате с теми цветами красок, которые он видел у себя в мастерской. Голубой, желтый и зеленый фон открытой местности им только чувствовался, но Курбэ не мог еще зафиксировать его.

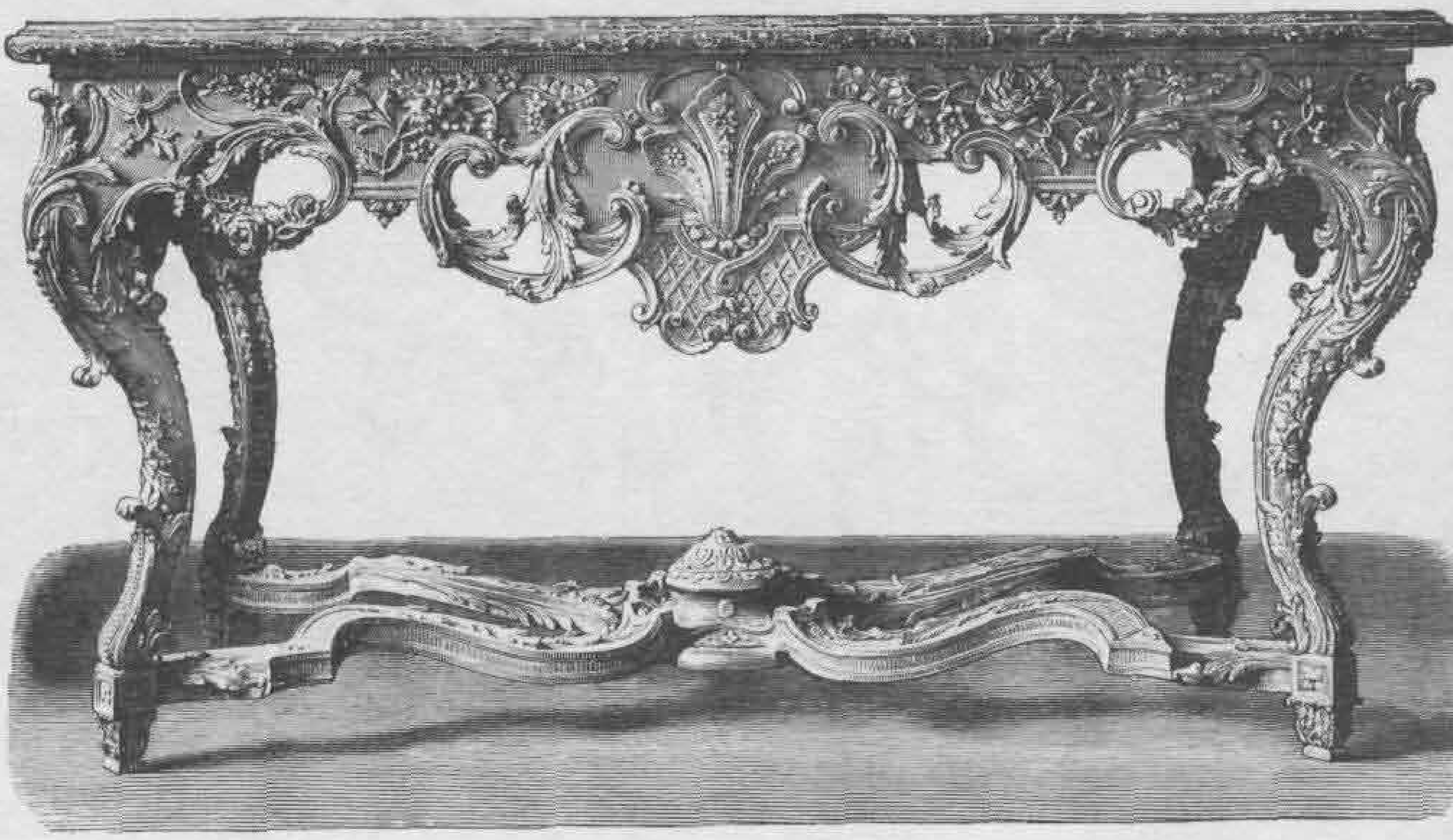


Рис. 694. Столик. Замок Шлейсгейм

Конец эпохи упадка ознаменовался открытием в Европе целого ряда художественных кружков. Один из них, кружок прерафаэлитов, появился в Англии. Символика прерафаэлитов опиралась на достижения староитальянских мастеров.

С течением времени стали заметнее искусственные формы, отсутствие подлинной техники, о которой говорил еще Леонардо да Винчи: «Сначала изучите технику письма, а потом уж пишите».

Историки искусства пересматривали свое отношение к прежним кумирам, в памяти публики остались только произведения выдающихся мастеров Франции и Германии. Верне, Энгр, Каульбах, Ари Шеффер, Корнелиус, Овербек заняли свое место в истории живописи и оказались художниками второго ряда.

Излюбленные мастера XVIII в. потеряли свое значение как образцы для подражания и стали фактом истории. Пуссен, Давид, Ватто, Буше, Латур и Риго не способствовали подъему искусства, но оказались неотъемлемой частью культурного процесса своего времени. Когда в XVIII в. рождались

мастера с выдающейся техникой, они работали в преобладавшем тогда стиле барокко, как, например, Деннер в Германии, писавший с большей тщательностью, чем Дюрер.

Обновление живописи произошло с помощью внешнего толчка. Пока крепла и созревала художественная мысль, родилась фотография, позволившая зафиксировать динамику движений. Фигуры на холсте ожили. Посмотрев новым взглядом на картины известных мастеров, последующие поколения уловили некоторую деланность, странность, искусственность в движениях. Испытание фотографией выдержали только картины великих мастеров, нидерландцев, испанцев и старых итальянцев с их спокойными, полными скрытого значения позами.

Работа на открытом воздухе залила картины светом солнца. Однако это не изменило условности колорита, не породило новую гармонию красок. Красные, синие и зеленые драпировки резали глаз. Надо было найти ключ к колориту. И он нашелся не среди художников дорафаэлевской эпохи, не у назареев и прерафаэлитов. Его дал Восток. Японское искусство, над которым Европа смеялась и которое не признавала, совершило этот удивительный переворот.

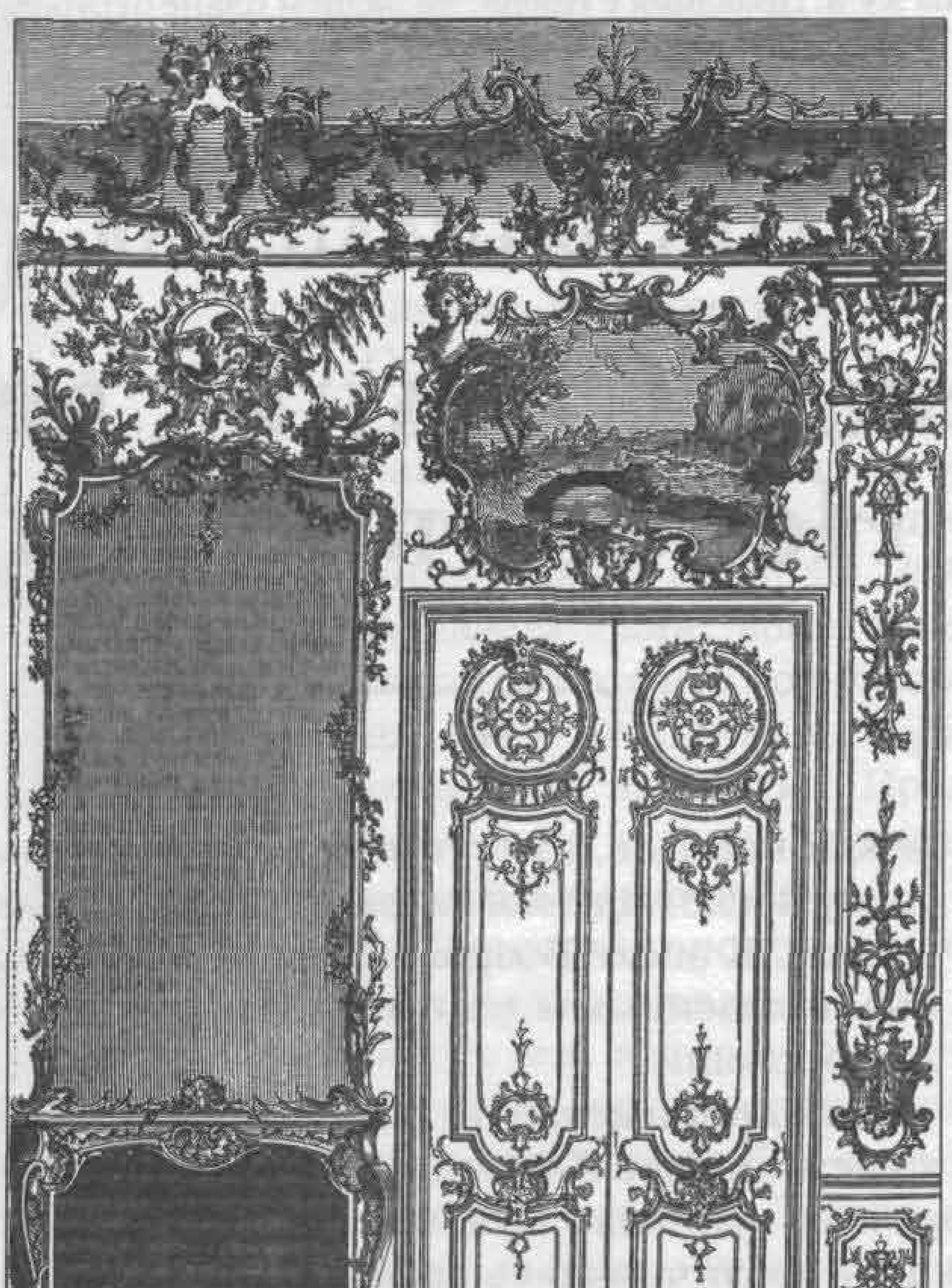


Рис. 695. **Кювиллиэ**. Декорация в стиле рококо (Людовик XV)

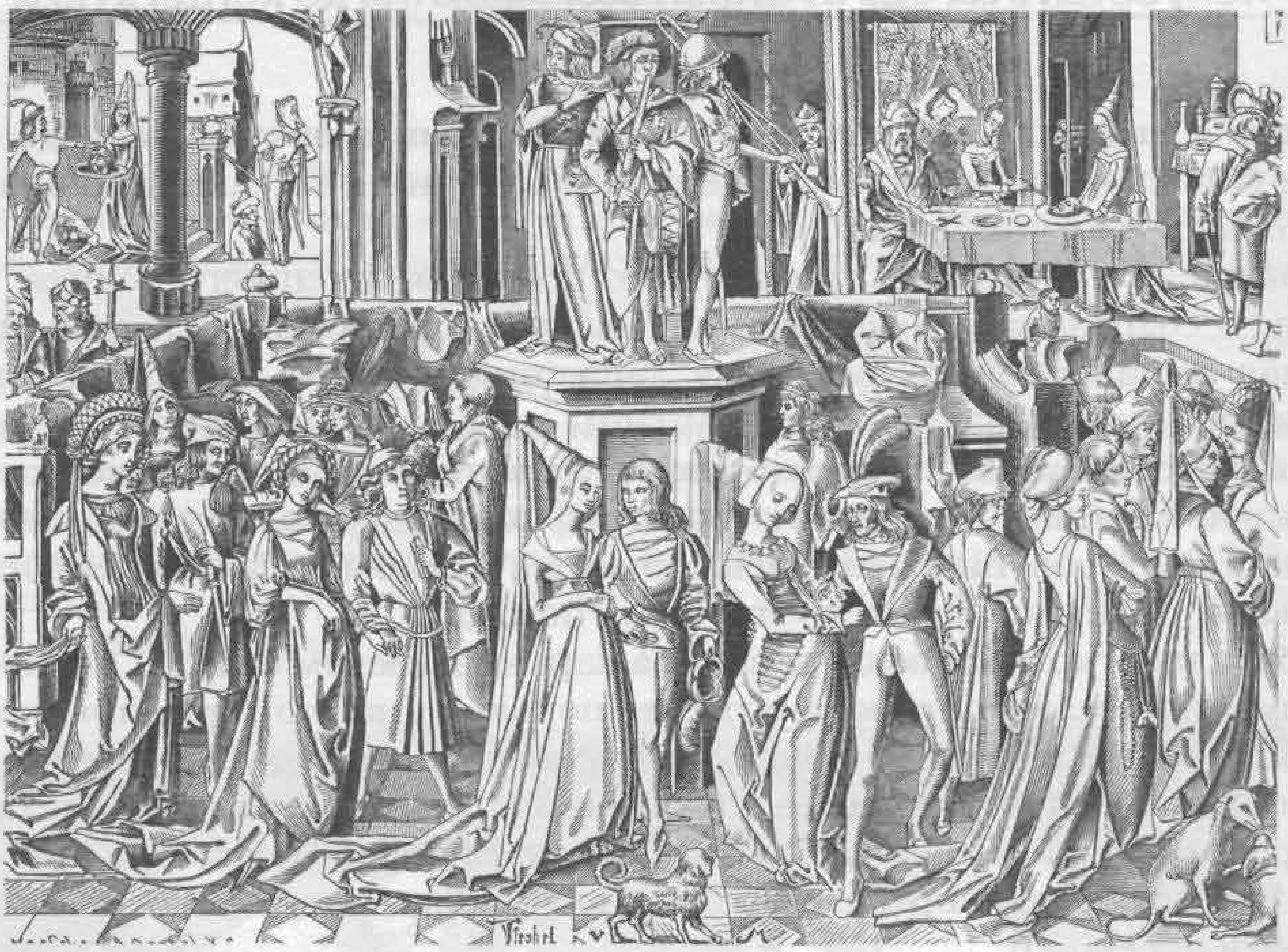


Рис. 696. Костюмы XV в. Праздник у Ирода; на заднем плане отрубают голову Иоанну

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

Одежда Средних веков и Нового времени

Одежда народов, выступивших в Европе на историческую сцену после падения Рима, не была разнообразной и интересной. К эпохе Возрождения костюм стал более эффектным и красивым и достигал иногда удивительной, небывалой роскоши.

Западноримское и византийское влияние сказалось у всех народов Южной и Средней Европы в убрусах на голове женщин, коротких туниках у мужчин, в плащах, застегивающихся на плече. Длина рукавов увеличивалась, пока они не начали доставать до пола. Носок сапога удлинялся и заворачивался концом кверху. Рыцари заковывали в латы себя и одевали в броню своего коня. Панцири, кирасы и латы стесняли движения, обеспечивая оперативный простор только мускульной силе рук (рис. 697).

Костюм, плотно прилегающий к телу, стянутый двумя или тремя поясами (рис. 698), был неудобен, однако этот стиль сказался и в силуэтах мебели.

По мере развития готики костюм начинает принимать более блестящий характер, византийские образцы забываются. Дамы придумывали новые головные уборы, которые вытянулись вверх, достигая порой невероятной высоты. Платья, в соответствии с положением в обществе, шили настолько длинными, что в них было трудно ходить (рис. 696). Наряд дополняли валики, сетки, вуали, шнурки и другие детали. Для ношения шлейфов стали использовать прислужниц.



Рис. 697. Французский рыцарь (XIII в.)

Мужчины были закованы в негнущиеся железные доспехи, и сидеть в такой одежде можно было только вытянувшись на стульях с высокими прямыми спинками. Позднее в моду у мужчин вошли шапки со страусиными перьями.



Рис. 698. Женская одежда во Франции (XII в.)

Почти каждое нововведение в одежде вызывало правительственные или церковные постановления и запреты. Особенно жаркие сражения развернулись из-за декольтированных платьев, на которых настаивали женщины и которым сопротивлялись мужчины. Были периоды, особенно при бургундском дворе, когда законодателем моды считался тот, кто носил хаос странной одежды, рассчитанной на привлечение к себе всеобщего внимания. Правда, таким образом в моду нередко входили действительно оригинальные вещи.

Бернский городской совет в 1470 г. даже издал постановление для низших классов общества, которое, в частности, гласило: «Отныне ни одна женщина не должна носить хвостов у юбок длиннее, чем у ее домашних платьев. Золото, серебро и драгоценные камни имеют право носить только лица благородного происхождения; им воспрещается носить горностай и куницу, чтобы сохранить различие между сословиями и в корне уничтожить тщеславие».

Рыцарство в своей среде также предпринимало попытки ограничить излишнюю роскошь. Было запрещено носить драгоценные камни и золото на виду; украшения из жемчуга позволялось носить на шляпе в виде шнурка. Явившийся на турнир в бархате или на коне, покрытом парчой, лишался права участия в состязании и не мог претендовать на награды. Одновременно рыцари предупреждали дам, чтобы те не одевались слишком пышно, иначе их лишат права танцевать и получать подарки.

Дамская мода не раз становилась предметом рассмотрения имперских сеймов в Вормсе. В Италии требовали положить конец излишествам и определяли вид ткани, который можно использовать, длину и фасон платьев. Сословные костюмы здесь были настолько характерными, что с первого взгляда можно было определить, к какой социальной группе принадлежит человек. Конечно, за каждым уследить было невозможно, и в итоге строгому надзору подвергались только евреи и куртизанки.



Рис. 699. Генрих III, король Франции

Разнообразие, блеск, яркость и оригинальность европейского костюма в полной мере проявились в эпоху Возрождения.

Центром моды, откуда она распространялась по Европе, считался Париж. Блестящий французский двор, молодые короли, окруженные красавицами фаворитками, всей душой отдавались мелочам скоротечной моды. Необыкновенная роскошь придворных праздников, удивительная обстановка охоты, в которой принимали участие короли, убеждение в том, что двор без женщины — это «двор без двора», привело к тому, что королевский замок стал центром дамской аристократии и школой мотовства (рис. 700).



Рис. 700. Придворная дама при дворе Франциска I

Екатерина Медичи, поощряя распущенность двора, во время своих путешествий окружала себя свитой

в несколько сот дам и девиц аристократических фамилий. Она требовала, чтобы придворные могли свободно в любое время входить в ее комнаты и комнаты фрейлин. Кавалеры звали дворец земным раем, а дам — его богинями.

Свое влияние на моду оказывала и Испания, объединившая под властью Карла V и Филиппа II население самых разных европейских стран. Карл сначала одевался в германско-бургундский костюм; лишь утвердившись на престоле, облачился в испанское. Отличительным признаком испанского покроя был мавританский орнамент — арабески, вышитые золотом или серебром. Высшая аристократия носила темные и черные одежды, чтобы подчеркнуть белизну лица как доказательство отсутствия мавританской



Рис. 701. Нидерландская мода начала XVII в. *По портрету работы Рубенса*

крови. Сапоги надевали только для верховой езды, обычно было принято ходить в башмаках.

Обнажение плеч и груди в дамских нарядах было воспрещено. Когда Карл V вступал в Антверпен, девицы-аристократки появились в прозрачных рубашках, но король не удостоил их взглядом. Характерным признаком испанского женского наряда была мантилья — кружевная косынка, укрепленная надо лбом,— ее спускали на плечи и закутывали в нее всю фигуру. Мантилью носили только летом, в холодную погоду надевали плащ. Дамы почтенных лет носили очки, хотя и не нуждались в этом.



Рис. 702. Мушки 1658 г.: звезды, полумесяцы, кареты и пр.

В царствование Генриха III (1574—1589) роскошь и распущенность превращали любое придворное пиршество в оргию. Любимым занятием короля была завивка волос себе и королеве. Он сам гладил и плоил воротнички, отдаваясь этому с таким увлечением, что даже в день своей коронации пропустил час, назначенный для коронования (рис. 699).

Генрих III одевался в костюм амазонки с открытою грудью и шеей, на которых сверкали драгоценные камни. Дома он наряжался женщиной, и в этом ему подражали фавориты. Дамы, наоборот, одевались по-мужски. Пиры-вакханалии этого времени напоминали век Нерона. Пажи и лакеи, одетые в бархат, прошитый золотом и серебром, нередко голодали, так как у короля не хватало денег на их прокорм.



Рис. 703. Герцог Брауншвейгский (1635 г.)

На голову мужчины надевали женский ток, румянились, носили серьги и небольшие усики; впереди камзола делали вырезанный мыс, стягивали, насколько удавалось, талию; руки и ноги должны были быть по возможности маленькими. Мелко плоенные воротники были до того огромны и так плотно охватывали шеи, что головы казались лежащими на блюде. Герцог Сюлли рассказывает, что в числе подробностей туалета короля видел висевшую у не-



Рис. 704. Женский воротник. *Середина XVII в.*

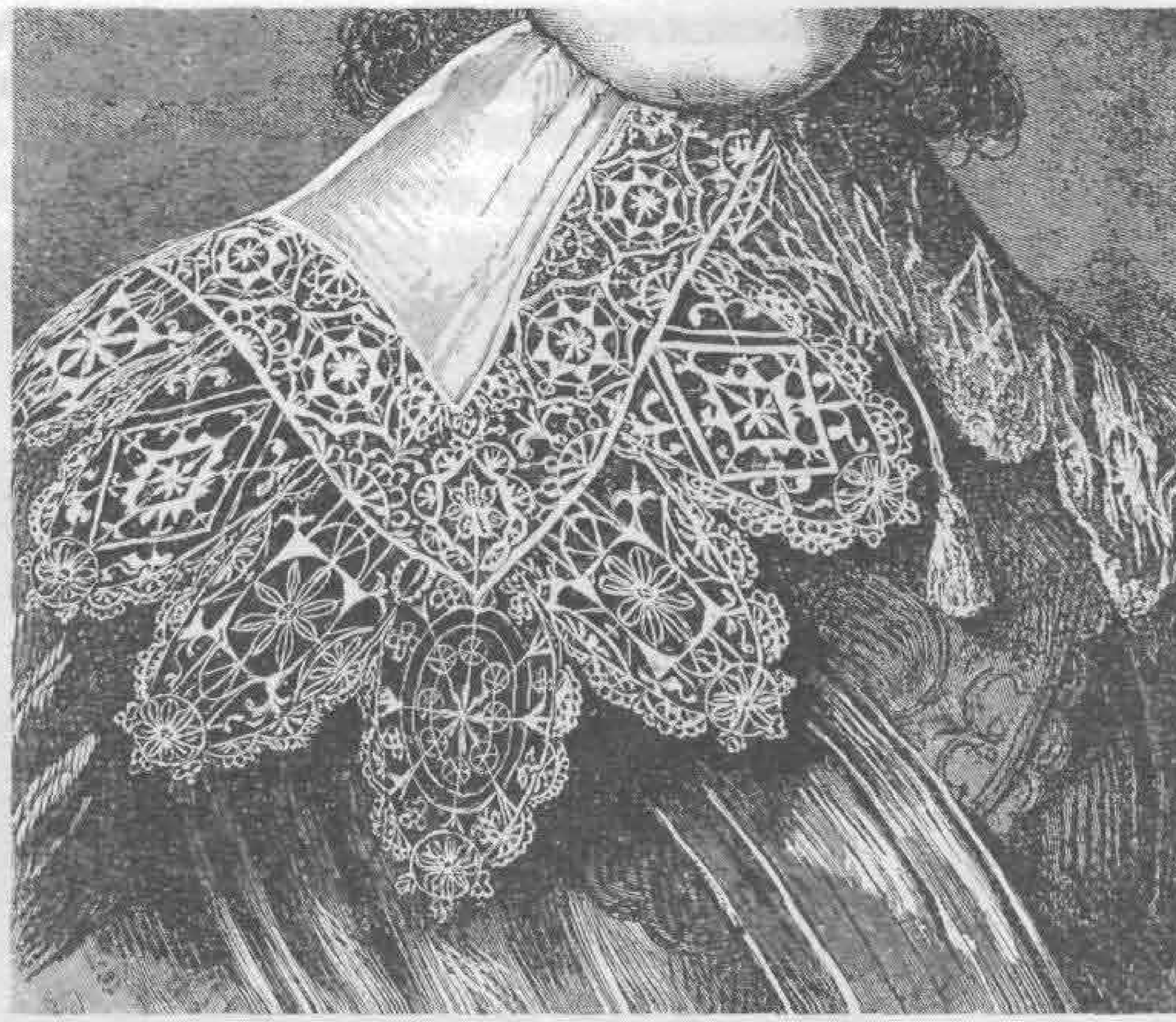


Рис. 705. Мужской воротник. *Середина XVII в.*

го на шее корзиночку, в которой копошились щенята.

В одном памфлете, относящемся к царствованию Генриха III, говорится: «Каждый обыватель может одеваться, как ему будет угодно, только бы одевался роскошно и не считался ни со своим положением, ни со своими средствами. Как бы ни была драгоценна материя, ее все-таки следует отделать драгоценными камнями и золотом, иначе ее владельца нельзя признать порядочным человеком. Как бы ни был хорош костюм, но носить его дольше месяца невозможно: это могут делать только скряги или люди без вкуса».

А вот как описывали франтов того времени: «На одном камзол совершенно обтяжной, словно к нему приклеен, коротенький, с узенькими рукавами; шляпа с высокой заостренной тульей и крохотными полями. Плащ tabaré далеко волочится по земле. Длинные панталоны во вкусе Марини, по провансальской моде. На другом камзол широчайший, весь в рубцах, подбитый и круглый, сзади похожий



Рис. 706. Французская мода конца XVI в.

на спину лошади. Шляпа плоская, как блюдо, поля у нее в полтора фута ширины; на ногах небольшой валик со сборками; на шее брыжи, похожие на жернов».



Рис. 707. Герольд эпохи Людовика XIII. *По рисунку Месонье*

Привычки Генриха III и его двора оказывали губительное влияние на французское общество в течение пятнадцати лет. Поступками короля возмущались, на него писали памфлеты, его дразнили «жениным гладильщиком» и «волосочесом». Смелые проповедники из числа духовенства называли двор

Генриха III беспутным и говорили, что подобный быт короля — это шутовское глумление над бедностью народа.

У нового короля Генриха IV (1589—1610) также не получилось положить конец придворному распутству. Страсть к фавориткам достигла у него таких размеров, что дворцовые расходы оставалось только увеличивать. Король любил, чтобы близкие ему дамы были одеты роскошно. Дошло до того, что маршал де Бассомпьер заказал себе к крестинам дофина платье из шел-



Рис. 708. Королева Елизавета I Английская



Рис. 709. Английская мода XVI в.

ковой парчи, вышитой золотом и жемчугом. Жемчуга пошло двадцать килограммов, поэтому платье стоило шестнадцать тысяч ливров.

Впрочем, сам король одевался сравнительно скромно и, уступая желаниям своих дам, предпочитал испанский покрой. К числу новых изобретений дамского туалета той поры относится полукруглый складной веер, появившийся впервые в XVI в. Его носили на цепочках у пояса, где подвешивали также круглое зеркальце в богатой оправе и часы.

Королева Маргарита (1589—1615) оказывала большое влияние на моду; о ее умении одеваться к лицу говорили с восторгом. «Что бы ни надела наша королева, чепчик или вуаль,— она одинаково прекрасна. У нее всегда какое-нибудь нововведение, но, когда другие дамы начинают ей подражать, у них выходит не то. Мне нередко приходилось ее видеть в атласном белом платье с золотой вышивкой, в креповой или газовой вуали, небрежно вьющейся вокруг ее головки, и прекраснее этого я ничего не знаю.

Каков бы ни был фасон ее платья, ее грудь и шея были всегда открыты, ее прелестная голова носила столько жемчуга и драгоценных камней, как будто хотела поспорить с блеском звезд неба, и золотая материя, полученная в подарок от султана, делала ее стан еще стройнее; каждый локоть такой материи стоил сто ливров, и надо было иметь большую физическую силу, чтобы выдерживать это платье на себе, а между тем королева ходила в нем целыми днями». Далее тот же современник говорит, что на религиозных процессиях она держалась



Рис. 710. Французский костюм 1680—1690 гг.

с таким достоинством и грацией, что на нее все засматривались и не могли молиться.

Царствование Генриха IV увеличило спрос на разнообразие в одежде, и некоторые части туалета приобрели утрированный вид. Вырез лифа доходил до пояса, поэтому приходилось подшивать нагрудник из тонкой, расшитой прорезью материи. Обнажение плеч вскоре приняло такие размеры, что в 1591 г. папа Иннокентий IX своей буллой предписал дамам прикрываться непрозрачной материей под страхом отлучения от церкви.



Рис. 711. Мода 1730 г.

Юбка становилась все шире и уродливее; вокруг талии устраивали колесо фижм, окружность которого превышала три с половиной метра. Сверху колесо прикрывала звездообразная плоеная оборка из той самой ткани, а от него книзу прямой тумбой шла юбка. Воротники самых разнообразных фасонов, кружевные, прошитые золотыми и серебряными нитями, иногда поднимались выше головы (рис. 706). Траур тоже подчинялся моде, и Генрих IV сменил прежний фиолетовый и красный траурный цвет французских королей на черный. Оплакивая своих фавориток, он носил черный костюм, вышитый серебряными слезами, черепами и потухшими факелами.

Женщинам позволялось носить черный, белый и коричневый цвет; со времен Генриха IV черный цвет стал общеупотребительным.

Англия подражала Франции и ее модам. При Елизавете I (рис. 708) блеск английского двора затмил все дворы Европы (рис. 709). На приеме у французского посла фон Бирона королева была в платье, над которым сто человек проработали три недели. После ее смерти осталось три тысячи платьев.

В Швеции простые модели одежды сохранялись очень долго. Впоследствии, когда короля Густава Эриксона упрекали в том, что при его дворе носят вырезные платья на иностранный манер, король отвечал: «Каждый волен портить свои платья».

В Германии тоже не были равнодушны к модам, и, по рассказу одного современника, одежду меняли каждый день. Обувь с длинными носками сменилась широконосой, все узкое, обтянутое — свободным и просторным; женская одежда стала приличнее и богаче (рис. 714).

Особое место заняли в одежде так называемые прорезы. Одеяния в обтяжку не нравились ни германской молодежи, ни военным. Свободу движений могли обеспечить только прорезы. Впервые прорез появился на локтевом, плечевом и коленном сгибах. Их подшивали снизу другой материей, хотя некоторые ландскнехты по бедности или из хвастовства выставляли напоказ свои голени.



Рис. 712. Мода 1740 г.

Когда прорезы вошли в моду в высшем обществе, их стали делать по всему костюму. Вскоре они приняли разные формы — листьев, арабесок, крестов, звезд, треугольников, квадратов и др. Одежда стала напоминать сетку, связанную из разных ленточек. Материя, выглядывавшая из-под прорезов, была обязательного другого цвета: светлые цвета соединялись с самыми

темными. Обилие прорезов привело к тому, что платьем стала внутренняя подшивка, а верхний камзол образовывался из нашитых ленточек.

Германские дамы сосредоточили свое внимание на лифе и, главным образом, на рукавах. Открытое декольте, занесенное из Франции, здесь продержалось недолго; вскоре даже молодые женщины стали закрывать грудь до самой шеи.



Рис. 713. Французский костюм 1740 г.

Пунктуальность и точность немцев сказалась и в отношении к одежде. Нигде не появлялось таких подробных, мелочных постановлений относительно костюма, как в Германии. Каждый князек, каждый владетель округа, каждая городская община считали обязанностью издавать свои особые распоряжения. Они почти никогда не достигали своей цели, и мода все равно брала свое.

В первой половине XVI в. количество прорезов уменьшилось, но из них стали выпускать подкладку, и в таком количестве, что из каждого прореза буквально свисал мешок. Изобретателем этой одежды ландскнехтов называют курфюрста Морица Магдебургского. Проповедники произносили громовые речи против нелепой моды и издавали книжки, обличающие нечестивых.

Несмотря на запрещение властей, в моду вошли панталоны. Возмущение ими достигло такого размаха, что в Дании было приказано разрезать подобный костюм на каждом, кто покажется в нем на улице.

Курфюрст Бранденбургский Иоанн II пошел еще дальше: видя, что его постановление не действует, он приказал схватить несколько таких «шароварников», посадил их в клетку и три дня выставлял их на потеху народа. Духовенство для уничтожения «непотребного дьявольского костюма» в виде панталон пыталось напугать верующих даже чудесами.

В XVII в. одежда становится все более изысканной. При могущественных политиках Ришелье и Мазарини гостиная короля стала первой в стране. Прежние знатные роды, стоявшие наравне с королями и равные монарху по власти, превратились в сановников, придворных, т. е. людей, занимающих какую-либо дворцовую должность. Они становились камергерами, егермейстерами, главными конюшими с жалованьем от короля. Это значительно повлияло на психологию дворянства. Четыре тысячи убитых на дуэли дворян в царствование Людовика XIII лучше всего говорят о тех взглядах на честь, которые имело тогда французское дворянство.



Рис. 717. Одежды
Выставка картин в Короле

В первой половине XVII в. мужчины носили сапоги с воронкообразными голенищами (рис. 703), куртку, застегивающуюся только у ворота, прикрытого великолепным кружевным воротником (рис. 705). Шляпы у мужчин огромные, с перьями.

Женщины носили довольно длинные талии с корсажем, оканчивающимся впереди длинным мысом. Декольте в середине века было уже умеренным, в 20-х гг. XVII столетия нижнюю часть груди прикрывали кружевом. Сам король протестовал против такого безобразия и вспрыснул декольте одной из дам, набрав в рот красного вина. Тогда все надели на себя кружевные косынки.

Собственно говоря, платьев было два: верхнее, расходившееся спереди, и нижнее, видное из-под верхнего, всегда разных цветов. У некоторых дам и мужчин были видны цветные розетки из лент, так называемые favours. Место расположения розетки символизировало настроение носившего: mignon носили у сердца, asassin — на шее и пр.

Версаль целое утро кишел разряженными франтами; они вертелись перед зеркалами, прикрепляли ленты, приглаживали парики. Как только приходило известие о войне, дворец мгновенно пустел, и те же разряженные щеголи летели на битву как на бал. Они хорошо говорили, были льстивы, обходительны и вежливы. Король снимает шляпу при встрече с простой горничной. Учтивый герцог, идя по Версалю, должен был держать шляпу в руке. «Весь этот двор был прелестным садом с нежными растениями и столь тонким запахом, что мы теперь, в наш суровый, все уравнивающий век, можем с трудом вызвать перед собою верное представление о них» (рис. 717).



...го общества 1789 г.
...демии. *По картине Рамбера*

Такие натуры распространяли вокруг себя не менее тонкую, изящную и ароматную атмосферу. Сады Версаля с симметрично подстриженными аллеями, с мраморными бассейнами и фонтанами, прелестными группами мифологических божеств, с чудесными цветниками были превосходной оранжереей для этих экзотических существ.

При Версальском дворе изящный стиль письма был доведен до совершенства. Это прежде всего отразилось на литературе. Паскаль, Ларошфуко, Буало, Лафонтен, Расин, Мольер, Корнель, Боссюэ соединили в своем творчестве блеск ума и непревзойденный стиль. Версальская эра продлилась недолго: недовольство буржуазии и мещанства злоупотреблениями власти привело к *революции*.

Фаворитки вносили в женскую моду много личного вкуса, поскольку моду диктовал двор, а при дворе было принято носить одежду, изобретенную любимицами монарха.

Платья мадам де Монтеспан отличались богатством ткани и роскошью отделки; прелестная Фонтанж любила игривую откровенность фасона; маркиза де Ментенон ввела в моду скромную простоту, доведенную до степени роскоши. Выдумщицы мод ради сужения талии изобрели тугой корсет, остов которого состоял не только из китового уса, но и из железных пластинок.



Рис. 714. Костюмы при дворе императора Иосифа II.

Прическа к концу XVII и в начале XVIII вв. стала походить на мужской парик. Появились головные уборы почти в метр высотой; каждый элемент прически имел свое название: пустынник, герцог, капуста, спаржа, труба, орган, первое небо, второе небо и т. д. Маркиза де Ментенон уверяла, что прическа одной герцогини весит больше, чем она сама; сам король протестовал против такого безвкусия.



Рис. 715. Прическа Марии-Антуанетты

Косметика, конечно, занимала в придворном быту не последнее место. Дамы раскрашивали себе губы, щеки, брови, плечи, уши и руки. Огромным успехом пользовались мушки всевозможных форм и названий (рис. 702). Поскольку они иногда отпадали, каждая модница имела при себе коробочку с запасными. Мужчины тоже румянились, чем вызывали негодование более сдержанных современников.

Франция в XVII и XVIII вв. была законодательницей мод для всего мира (рис. 710—

713, 717), а этикет французских придворных стал кодексом поведения в обществе. Мода XVIII в. переживала самые удивительные изменения. Кавалеры, носившие во времена Регентства широко распахнутые кафтаны, начали наглухо застегиваться. Фалды кафтана подкладывали китовым усом и поднимали все выше, поэтому в конце концов кафтаны стали походить на те коротенькие юбочки, в которых пляшут балетные танцовщицы. Камзол то удлинялся до колен, то снова поднимался выше, до половины бедра.

Парики делали то огромными, то умеренными. Из Пруссии в Париж пришла мода Фридриха Вильгельма I: косы с четырехугольным бантиком из черной тафты на конце. Некоторые модники заплетали две косички и даже больше. Каждое сословие нашло свой фасон парика. Потом волосы стали причесывать как парики и для большего сходства их пудрить. Деталями туалета, свидетельствовавшими о достатке и порядочности, стали перчатки, часы, шпага, трость, табакерка.



Рис. 716. Мода 1821 г.

К концу XVIII в. появился фрак — кафтан с фалдами, завернутыми наружу. Карманы с боков исчезли, ворот стал узким и стоячим. Парижане предприняли несколько попыток сделать этот костюм более целесообразным. Иногда переднюю часть фрака они опускали до бедер, а иногда заканчивали ее у грудной клетки; фалды росли, удлинялись, заострялись, потом опять становились коротенькими и круглыми. Парики к концу столетия исчезли, и вместо них вдоль щек начали распускать собственные волосы. Наполеон, вступив на престол, подстригся покороче, и это немедленно вошло в моду.

Еще большим изменениям подвергся французский женский костюм. Фижмы, которые француженки надели в начале XVIII в., подражая англичанкам, вскоре увеличились до двух метров в диаметре. Сами юбки шили из туго накрахмаленного полотна, а затем укладывали на каркас особой конструкции из тростниковых и стальных обручей и распорок из китового уса. Потребление китового уса возросло настолько, что в 1722 г. Нидерланды назначили субсидию в шестьсот тысяч флоринов обществу китоловов. Торговля усом становилась прибыльнее с каждым днем. Духовенство от таких затей приходило в ужас; аббаты не только произносили с амвона про-

поведи, но и печатали брошюры против фижм. Дамы носили каблуки, величина которых иногда достигала пятнадцати сантиметров.

Прически превзошли все, что было изобретено человечеством конца XVIII века. Парикмахер маркизы де Помпадур имел двести тысяч ливров годового дохода. Прически, вначале поднявшиеся на тридцать сантиметров, доросли наконец до того, что стали в восемь раз больше головы. Чтобы удержать волосы на этой высоте, их собирали в подушки и укрепляли проволокой и китовым усом. Приготовленную искусным парикмахером копну волос украшали павлиньими и страусиными перьями, шнурами, жемчугом и цветами. Иногда прическа представляла собой корзинку, полную цветов или фруктов, или солидный куст из лавровых и дубовых ветвей.



Рис. 718. Моды 1830 г.

Мария-Антуанетта изобрела не менее замечательную прическу — горы, долина, ручьи из серебряного глазета, леса и парки; иногда на голову умудрялись посадить корабль с полной оснасткой и даже с пушками. Болезнь королевы, от которой у нее вылезли все волосы, положила конец этим уборам. Она завела скромный кудрявый паричок, и весь двор тотчас последовал ее примеру; огромные прически исчезли бесследно (рис. 715).

К концу1780-х годов у дам появились тросточки и лорнеты; они также стали нюхать табак и завели изящные табакерки.

Эпоха террора в самый разгар революции нисколько не смутила парижанок; на следующий день после казни Шарлотты Корде они нацепили на себя чепцы и шарфики «а-ля Корде», которые были запрещены республиканским правительством.

Новая власть ввела свои правила ношения одежды. Луи Давид предлагал заменить существующий костюм античным плащом, сандалиями и туниками как для мужчин, так и для женщин.

В 1793 г. в аллеях Люксембургского сада стали появляться дамы, одетые Аспазиями, Фринами и Лаисами, а кавалеры — Алкивиадами и Ахиллесами. Современник описывал красавицу Тальен, явившуюся на большой бал в Оперу:

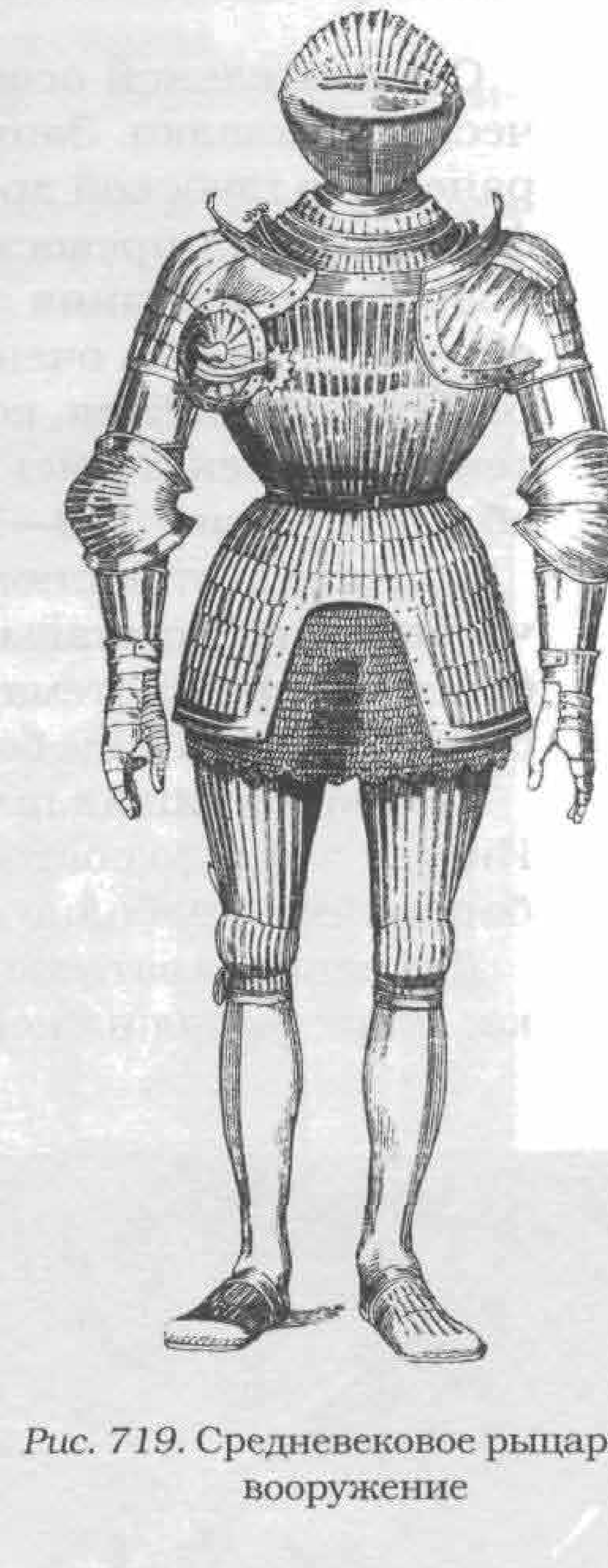


Рис. 719. Средневековое рыцарское вооружение

«Она была в белом атласном платье греческого стиля, с голубым, шитым золотом передником римского образца, завязанным позади золотыми кистями, с красным шарфом вокруг талии. Ее прелестные руки, обнаженные до плеч, были украшены шестью жемчужинами и бриллиантами в браслетах; ноги были обтянуты шелковым трико телесного цвета, ступни и икры обвиты лентами от сандалий; платье было приподнято с обеих сторон до колен бриллиантовыми пряжками, так что в разрезе мелькала нога; серьги, ожерелье, перстни, украшения на голове — все сияло камнями необычайной цены; наряд этот произвел общую сенсацию».



Рис. 720. Средневековое рыцарское вооружение

Такой костюм через несколько месяцев исчез, *но его следы в дамском наряде остались.* Женщины отказались от шнуровки, сузили юбку, уничтожили рукава и стали подпоясывать талию под самой грудью. Во времена Консульства костюмы начали изготавливать из более плотных тканей; поверх легкого античного платья француженки надевали меховые шубки, прически приняли античный вид.

* * *

Отличительной особенностью рыцарского облачения были металлические накладки. Защитное вооружение из металла получило распространение в глубокой древности. Гомер рассказывал в «Илиаде», как бог Гефест выковал превосходный щит для Ахиллеса; в этой же поэме даны подробные описания лат, шлемов, наручников и поножей греков. В Риме оружие ценилось очень высоко, и было создано много превосходных образцов вооружения, которое повлияло на оружие франков и галлов, а затем, совершенствуясь, было доведено в Средние века до полного боевого облачения (рис. 719—721).

Вначале этот костюм был неудобен. Задача мастеров сводилась к тому, чтобы сделать суставы как можно более подвижными. Для этого была изобретена целая система шарниров. Иногда шарниры заменяли кольчужной сеткой, которая еще больше способствовала свободе движений.

Голову защищал шлем с забралом, служившим для прикрытия лица. Иногда забрало состояло из трех частей: налобника, наглазника и набородника, свободно вращавшихся на шарнирах.

Для защиты затылка и шеи в том месте, где она видна поверх нагрудника, существовал нашейник, иногда составлявший одно целое со шлемом.



Рис. 721. Рыцарское вооружение XIV в.
Битва при Земпах. *Фрагмент миниатюры 1385 г.*

Иногда нашейник превращался в воротник, который соединялся пряжками с наплечниками, закрывавшими половину груди и спины.

Руки закрывали налокотниками и наручами, кисти — перчатками, причем правую обычно делали подвижнее и легче левой.

Грудь и спина покрывались нагрудником и наспинником, связанными ремнями. На ногах были набедренники, наколенники и поножи, а ступни одевали в железные башмаки.

С появлением огнестрельного оружия, когда рукопашное единоборство перестало быть единственным способом сражения, воины начали постепенно избавляться от сплошной брони на всех участках тела (рис. 722). Металлические сапоги заменили на высокие кожаные, однако в целом латы потяжелели. В XVI в. они нередко весили больше сорока килограммов; один шлем мог весить до десяти килограммов.

До первой половины XVI в. вооружение делали из светлой полированной стали. Затем вошло в моду темно-синее вороненое оружие, и, наконец, светло-коричневое, что прекрасно гармонировало с золотыми насечками.

Латы и оружие украшали богато, но ценился не сам материал, а гравировальная работа. Альбрехт Дюрер, усовершенствовавший травление гравюр, придал новый импульс художественной обработке оружия. Гравирование при помощи травления было очень простым. Сталь покрывали тонким слоем состава, нечувствительного к кислоте, и по этому слою процарапывали нужный рисунок. Затем рисунок окаймляли воском и в образовавшиеся каналы наливали кислоту. Едкая жидкость вытравливала намеченный рисунок. Если требо-

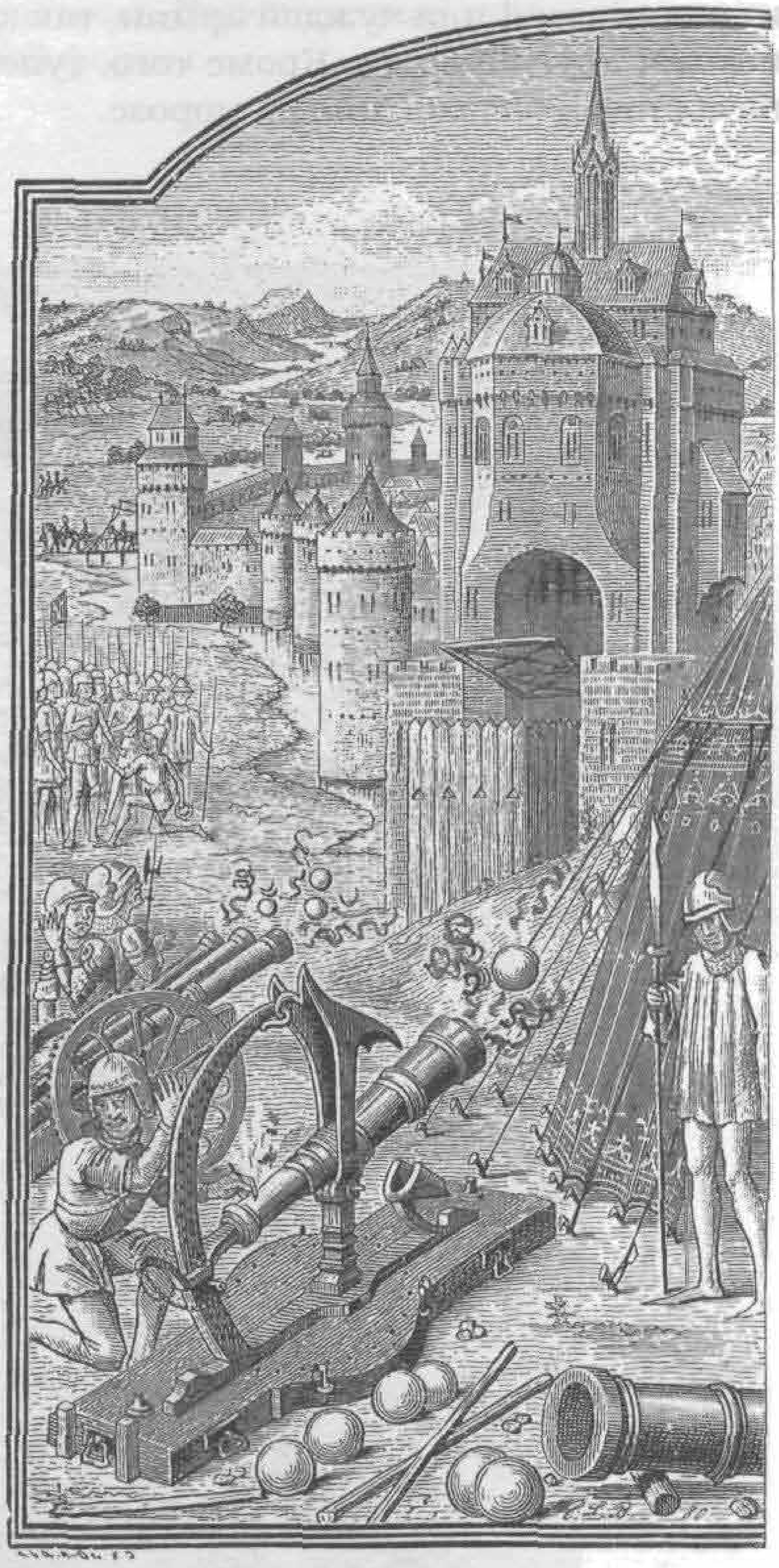


Рис. 722. Средневековые осадные орудия. Карл Смелый осаждает Нейс

валось выпуклое изображение, то поступали наоборот, оставляя нетронутыми линии рисунка и процарапывая фон. Оружие также покрывали чеканкой и украшали накладными металлическими бляхами. На шлемы нередко помещали отдельно отчеканенные изображения фантастических птиц, отличавшиеся превосходной работой.

Поверх панциря всегда надевали цветную безрукавку, т. н. супервест, расшитый гербами, эмблемами и др. По супервесту отличали полководцев и солдат своей или чуждой армии, так как железные латы были, в общем, похожи друг на друга. Кроме того, супервест уменьшал накаливание лат на солнце и охлаждение на морозе.



Рис. 723. Ландскнехт в полном вооружении

Достигнуть единой формы в войсках было трудно. В Германии требовали, чтобы алебардщики имели хотя бы свой панцирь и шлем. Из вольных дружин лучше других были вооружены ландскнехты (рис. 723), особенно швейцарские, считавшиеся лучшим войском и потому находившиеся на жаловании у королей. Только лейб-гвардия имела единую форму государственных цветов.

Одежда войск стала проще только в XIX в. Уже Наполеон в своем походном сюртуке являлся образцом простоты. Впоследствии стали обращать внимание еще и на легкость военной формы.

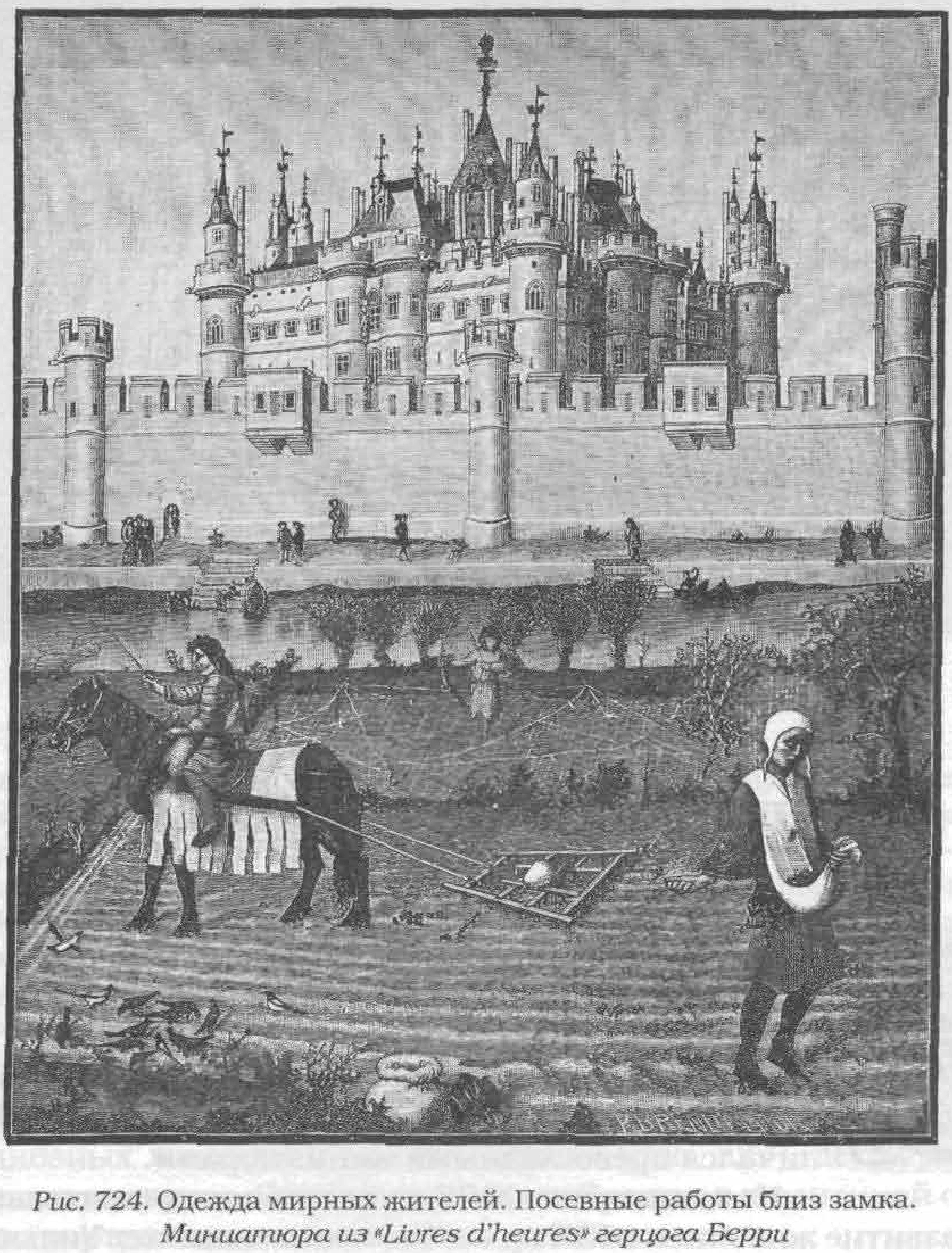


Рис. 724. Одежда мирных жителей. Посевные работы близ замка. *Миниатюра из «Livres d'heures» герцога Берри*



Рис. 725. **Уильям Хогарт.** Брачный контракт («Модный брак»)

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

Девятнадцатый век

I

АНГЛИЯ (XVII, XVIII И XIX ВВ.)

Самостоятельное развитие живописи в Англии началось только в XVIII в. Британцы охотно приглашали к себе иностранных мастеров, и Рубенс, ван Дейк и Хольбейн много работали в этой стране.

Этим великим мастерам подражал Уильям Добс (1610—1647). Другой художник, Самуил Купер (1609—1670), отличался превосходными миниатюрами.

Из живописцев XVIII в., оказавших значительное влияние на развитие живописи в XIX в., особое место занимает Уильям Хогарт, художник-юморист и сатирик. Он пользовался славой рисовальщика и гравера, изготовив около двухсот пятидесяти гравюр. Это был глубокий наблюдатель, подражавший в своих композициях «малым фламандцам».

Уильям Хогарт (1697—1764) изображал нравы современного общества; он отказался от академического образования и занялся изучением натуры. Среди его сатирических произведений известна серия из шести гравюр «Модный брак». На первой изображена богатая комната, где отцы спорят об условиях брачного контракта. Будущие супруги не обращают друг на друга никакого внимания (рис. 725).

Вторая гравюра изображает молодых, сидящих после ночной пирушки в усталых позах, в неприбранной комнате (рис. 726). На третьей — больной кутила бранится с шарлатаном, обманувшим его, причем мужчина слушает его хладнокровно, а женщина отвечает ему бранью. На четвертой изображена графиня, окруженная поклонниками, пришедшими с визитом.



Рис. 726. **Уильям Хогарт.** Новобрачные («Модный брак»)

На пятой граф ловит свою жену на свидании; происходит дуэль — и граф убит. Его противник убегает в окно, в то время как графиня падает на колени перед мужем. В дверь врываются полицейские, привлеченные криками. На последней — графиня умирает, приняв яд, а ее отец торопится снять с ее руки кольца. Кормилица подносит к ней ребенка, а аптекарь бранит слугу, купившего яд.

Эта серия картин относится к 1744—1750 гг. Из других сатирических работ известны «Карьера проститутки» (1730—1731), «Карьера мота» (1732—1735), «Выборы» (ок. 1754). Хогарт славился также как портретист и карикатурист.

Современник Хогарта, сэр Джошуа Рейнолдс (1723—1792) изучал живописцев Италии и Испании. Рейнолдс передавал с несомненным искусством грациозных женщин в модном наряде (рис. 727), детей и мужчин, обычно высшего круга. Свои модели он изображал в жизненной обстановке, так что портреты его являются и картинами.

Превосходный портретист, он был похож по колориту на Тициана. К сожалению, многие из его картин погибли из-за химических опытов, которые он проводил с красками. Ему принадлежит серьезный трактат о творчестве Рембрандта, ван Дейка и Рубенса.

годами видения подавляют его своеобразный талант, и последние поэмы, снабженные гравюрами, часто перенасыщены запутанными фантасмагорическими образами.

В первых трех картинах, выставленных в 1855 г. и отличающихся оригинальностью экспрессии и постановки, Джон Эверетт Миллес (1829—1896) выступил как мистик («Возвращение голубя в ковчег»), романтик («Смерть Офелии») и реалист. В последнем качестве он проявил себя в картине «Приказ об освобождении», где тюремщик выпускает на волю несчастного шотландца, которого встречает жена с ребенком.

Затем на протяжении нескольких лет художник пережил кризис, и его талант постепенно окреп. Он отказался от идей прерафаэлитов, сохранив их стремление к правдивости и поэтичность. Разносторонний и сильный талант Миллеса лучше всего представлен портретом «Королевский гвардеец» (рис. 735). Это пожилой человек в старинном пышном костюме красного цвета, который носят стражи Лондонского Тауэра. Все оттенки красного переданы с исключительным блеском. Лицо старика, несмотря на кажущуюся простоту техники, обнаруживает руку опытного мастера. Весь портрет полон искренности. Эта, равно как и другие картины Миллеса: «Да или нет?», «Жена игрока», «Северо-восточный проход»,— жанр, полный поэзии и искренности.

Сэр Уильям Куиллер Орчардсон (1832—1910) выделялся среди своих современников умением передавать малейшие оттенки экспрессии, а также превосходной техникой. Его картины очень оригинальны, однако не имеют четко выраженного национального характера. Произведения Орчардсона, среди которых одно из лучших — «Королева шпаг» (рис. 736), имели большой успех во Франции.



Рис. 729. **Томас Гейнсборо.** Женский портрет

Произведения Форда Мэддокса Брауна (1821—1893), приближающиеся к творчеству прерафаэлитов, более драматичны, чем у других английских художников. Он не следует принципу прерафаэлитов рисовать только с натуры и дает простор воображению, не поддаваясь при этом условности (рис. 737).

Сэр Джон Джилберт (1817—1897) был художником-романтиком и иллюстратором литературной классики. В особенности он прославился непревзойденными ксилографиями по произведениям Уильяма Шекспира (1859—1860) и Вальтера Скотта; среди иллюстраторов Шекспира Джилберт и поныне считается наилучшим.

Для своих картин Джилберт предпочитал средневековые рыцарские сюжеты. За такие произведения, как «Сэр Ланселот Озерный» (1887), он заслужил прозвище «Скотт от живописи». В 1876 г. Джон Джилберт был принят в члены Королевской академии.

II
ФРАНЦИЯ

Многие мастера XVIII в. оказали значительное влияние на живопись века XIX. Их полотна пользовались большим успехом и стали образцами для последующих поколений живописцев. К числу таких художников принадлежал Жан Этьенн Лиотар (1702—1789). Человек увлекающийся, он всю жизнь переезжал из города в город и оставил после себя целый ряд удивительно тонких пастелей, которые до сих пор служат образцом для художников. На его знаменитой картине «Шоколадница» (рис. 739) изображена дородная, красивая женщина, которая несет чашку шоколада. С этой картины было сделано большое количество копий.

Одним из интересных художников-портретистов был Франсуа Жерар (1770—1837). Портрет мадам Рекамье его работы (рис. 740) написан с замечательным мастерством.

Огромное влияние продолжал оказывать на художников Буше, ставший основоположником т. н. живописи в стиле «ню» в XIX в.

Облик эпохи в области портретной живописи дополняет творчество Элизабет Луиз Виже-Лебрен (1755—1842). Миловидность женских головок (рис. 741) в работах этой художницы побуждала современников ставить ее наравне с Грезом. Грез тоже продолжал считаться образцом «женского» портретиста, и его картины, например «Вдова», расходились в XIX в. во множестве копий.

В XIX в. французская школа живописи пополнилась новыми именами.

Шарль Верне (1758—1836) был знатоком лошадей и даровитым, но поверхностным художником. Его считали первым живописцем, сумевшим оторвать все четыре ноги лошади от земли, изображая животное в движении. О мастерстве художника можно судить по картине «Мамелюк» (рис. 742).

* * *

Теодор Жерико (1791—1824), наряду с эпопеями Гро, опередил появление натуралистического движения в живописи на тридцать лет. Концепция и мастерство Жерико видны в его картине «Плот "Медузы"» (рис. 738).

Жерико был богато одаренным и симпатичным человеком. Он родился в Руане в 1791 г. Его учителями были Шарль Верне и Герен. Первая картина, имеющая огромное значение для развития его таланта,— «Гвардейский офицер-стрелок». Его творчество развивалось по пути, указанному Гро. Рубенс и Гро — настоящие учителя Жерико. Пробыв некоторое время в гвардии, Жерико посетил Италию.



Рис. 730. **Томас Гейнсборо.**
Мальчик в голубом

В 1819 г. он выставил свою работу «Плот “Медузы”». Вся сцена воспроизведена с удивительным для своего времени реализмом. Но главное, чем интересна картина,— мастерство, с которым художник изобразил отчаяние погибающих, мрачную гармонию ревущего моря и, наконец, энергичный и сильный рисунок.

«Плот “Медузы”» характеризует новый стиль XIX в.; она вызвала многочисленные подражания. Картина выписана широкой, сочной кистью, так же как и акварели, написанные Жерико по возвращении из Англии. Создать новые произведения художнику помешали болезни и смерть.



Рис. 731. **Дэвид Уилки.** Жмурки

Лучшая часть произведений Ораса Верне (1789—1863), в том числе и «Защита Клиши», примыкает к шаблонному периоду французского искусства начала XIX столетия. Подлинное место этого художника — в специальной истории батальной живописи. Лошади Верне условны, и в их изображении больше искусства, чем наблюдательности (рис. 744). Громкая слава Верне при жизни сменилась почти полным забвением после смерти.

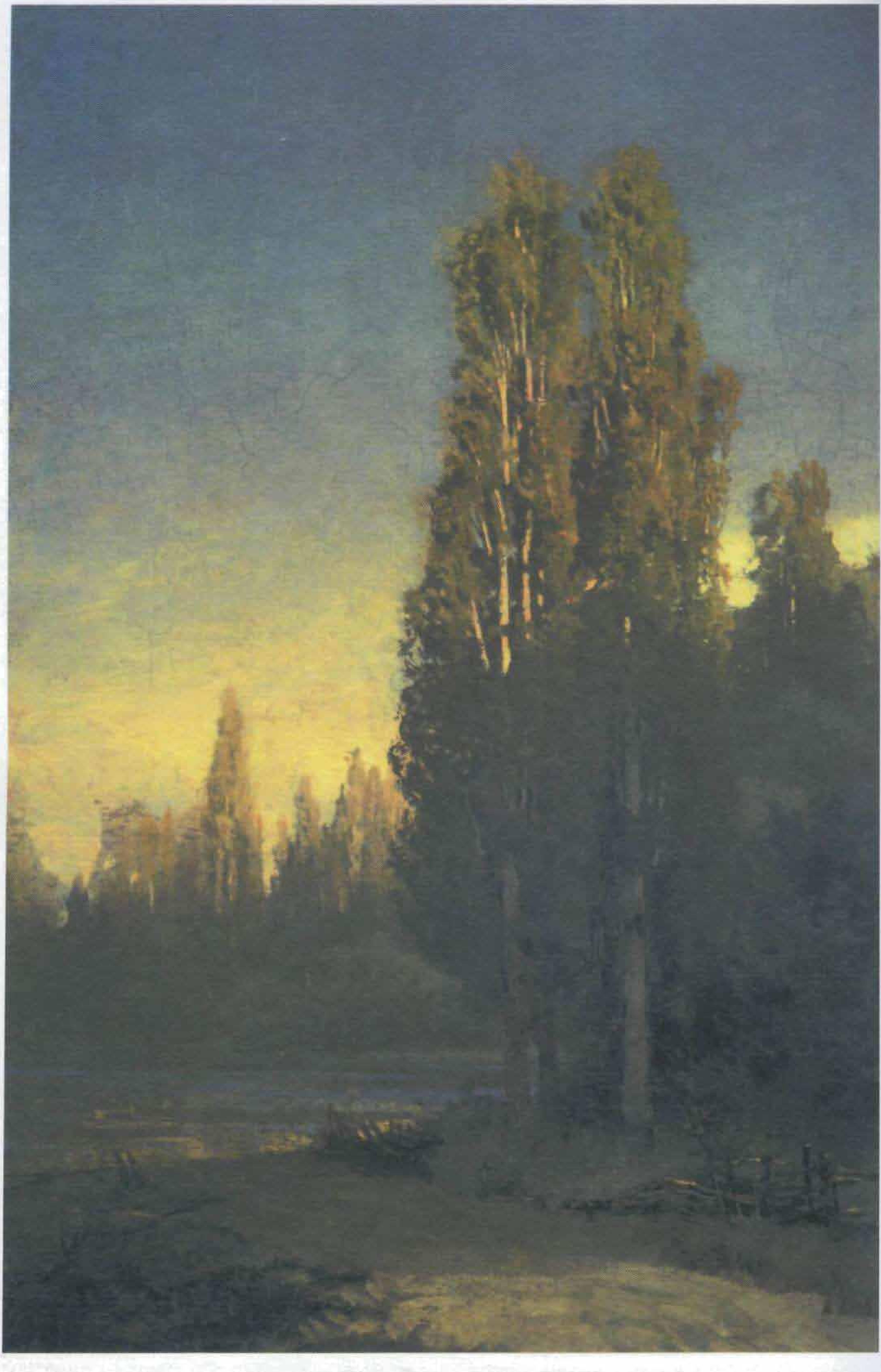
Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867) долгое время считался педантом-классиком. С его учителем Давидом у Энгра сложились холодные отношения. Это был человек с независимым характером и упрямой волей, мужеством, неограниченной способностью к напряженной работе. Но жанр, в который Энгр облекал свои идеи, равно как и его творческая оригинальность, вызвали ожесточенную критику.

Энгр родился в 1780 году в Монтабане. В 1804 г. он переехал в Италию, где жил около двадцати лет. Энгр увлекался художниками дорафаэлевского периода, восхищаясь их простотой и своеобразными красками.

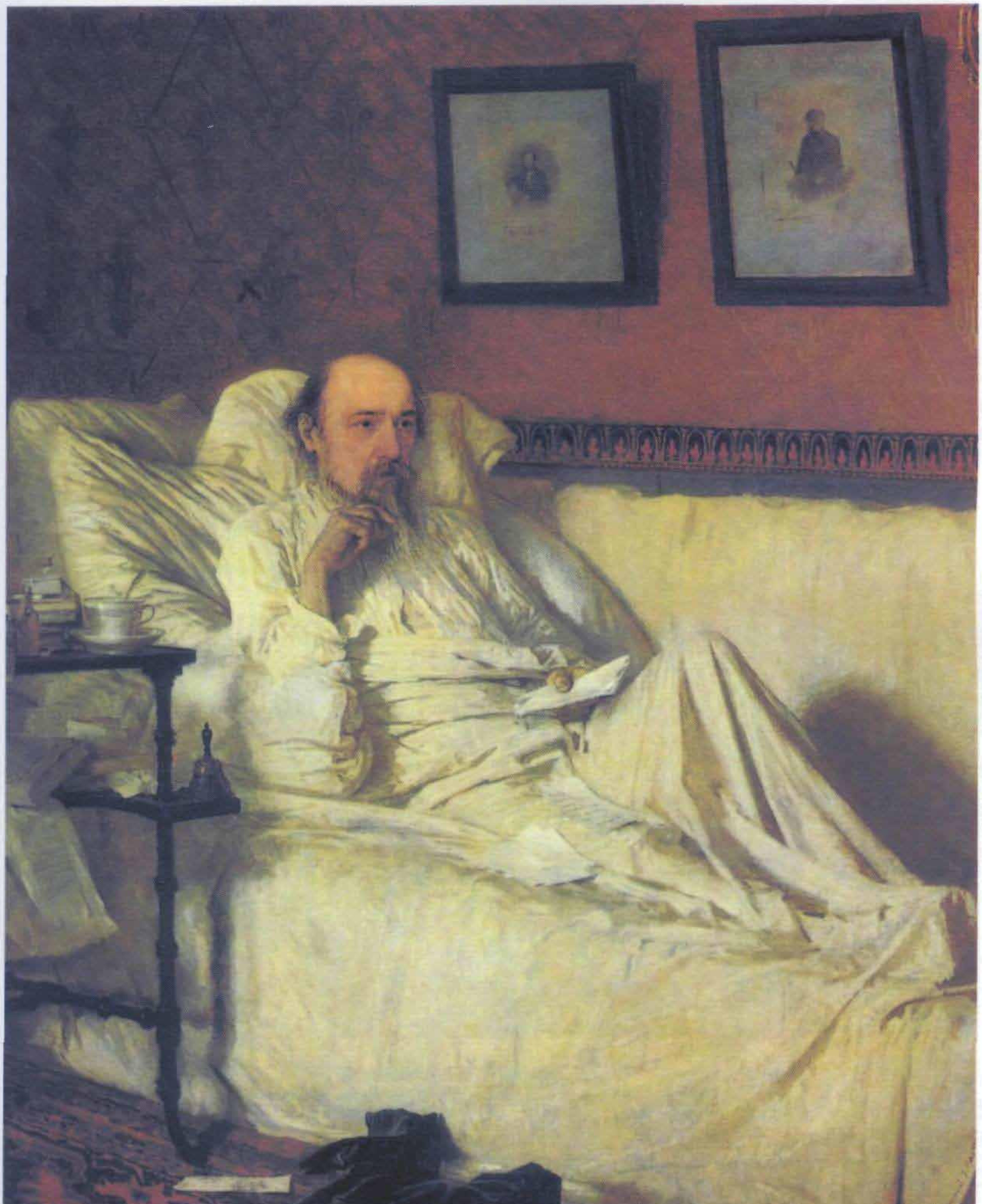
По возвращении во Францию он группирует вокруг себя противников романтической школы, наследницы традиций Греза. Академия отреклась от него как от новатора, романтики — тоже; обе партии относились к Энгру с недоверием и злобой. Он умер в 1867 г., не оставляя работы до самого конца жизни.



69. ***Василий Верещагин***
Богатый киргиз. *1871—72 г.*



70. ***Федор Васильев***
Тополя, освещенные солнцем. *1873 г.*



71. ***Иван Крамской***
Некрасов в период последних песен. *1877 г.*



72. ***Василий Поленов***
Московский дворик. *1878 г.*

Энгра упрекали в недостатке оригинальности и национальной самобытности, но совершенно очевидно, что он везде оставался самим собой. Академическая условность ощутима в некоторых его работах, например, в «Жанне д'Арк», но отсутствует в его портретах, например старика Бертена (рис. 743). Портреты Энгра напоминали работы Клуэ, в них он упорно и терпеливо старался передать характер лица и поражал тщательностью отделки. Колорит Энгра был одним из самых редких и долго считался безвкусным, режущим глаз.

Энгра можно было назвать художником неподвижной формы, Эжен Делакруа (1798—1863) — живописец движения. Рисунок, за который его упрекали современники, превосходно и разносторонне передает движение. Делакруа сумел избежать сухости и бедности красок последователей Давида и учеников Энгра. Ему удавалось выражение лихорадочного и беспокойного чувства.

Характер самого Делакруа, пылкий и бурный, но сдержанный, если это требовалось, виден в его работах. Он продолжил дело, начатое Жерико, но с большей нервностью и утонченностью. В 1831 году Делакруа уехал в Марокко, и это путешествие оказало неизгладимое воздействие на его колорит. С этих пор его произведения стали необыкновенно разнообразными.



Рис. 732. **Джон Констебл.** Ферма в долине

Делакруа обладал большой производительностью и живым, богатым воображением. Он умел выразить самые страстные движения, и его краски передавали самые разнообразные чувства. Он оживил декоративную живопись и оставил после себя настоящую феерию света и красок. Ему удавались изображения праздников, весны, торжеств и пейзажей.

Кроме больших картин, Делакруа оставил множество этюдов, рисунков, акварелей и пастелей с изображениями цветов, львов, лошадей и пейзажей. В каждом из произведений Делакруа его талант открывался с новой стороны (рис. 745).

Произведения Поля (наст. имя Ипполит) Делароша (1797—1856) суховаты, но тоже имели своих подражателей. Деларош — глава т. н. школы эклектиков. Они видели свою цель в том, чтобы соединить правдивость Гро, Жерико и Делакруа с благородством классической школы. Деларош был подражателем Энгра (в екоративной живописи) и Гро. «Смерть герцога Гиза» (рис. 746) — одна из наиболее удачных его картин.

Леопольд Робер (1754—1835), швейцарец по происхождению, в свое время считался новатором, но теперь даже его знаменитая картина «Итальянские жнецы» известна лишь специалистам.

Во Вторую империю продолжалось преобладание исторической живописи в стиле Делароша. Однако характер произведений изменился под воздействием потрясений,



Рис. 734. **Уильям Блейк.** Воскрешение из мертвых

которые пережило общество: художники стали изображать сцены казней, трупы, исторических персонажей, славившихся своей жестокостью. В частности, живописцев той поры очень интересовал Нерон. Например, на картине Сильвестра «Нерон и Локуста» римский император наблюдает за действием яда на несчастного невольника, который корчится на полу. Всем этим картинам недостает души, и они похожи на анатомические этюды в эффектной театральной обстановке.

Примером академического реализма, своего рода противовеса школе Давида, можно назвать Анри Реньо (1843—1871). Благодаря пылкому темпераменту, он писал блестящие мечтательные картины, где реализм причудливо сочетается с романтизмом. Особенно эффектны его полотна «Маршал Прим» и «Три Грации».

Бастьен Лепаж (1848 —1884) был представителем академического реализма, и в этом состоял главный его недостаток. Он не лишен добросовестности, умел отыскивать благодарные сюжеты, но передавал их недостаточно ярко и выпукло. В его картине «Старый Жак» много наблюдательности и правды.

Жан Луи Эрнест Месонье (1815—1891; рис. 751) *был сыном аптекаря из Лиона, который не хотел, чтобы его сын стал художником.*

Месонье не получил специального образования, а, научившись владеть кистью в мастерской Конье, обратился к изучению «малых фламандцев» и голландцев. Де Гоог и Терборх особенно привлекали его, и он стал мечтать о возрождении крохотных голландских картинок с незатейливым и блестяще выписанным сюжетом. Это был путь, совершенно противоположный тому, какой предлагали знаменитые профессора живописи.

Месонье чувствовал отвращение к большим холстам и не раз говорил, что полной иллюзии можно добиться только на изображении малого размера. Над художником смеялись, его рисовали в карикатурах работающим через лупу, на произведения Месонье смотрели как на забаву. Но его убежденность в своей правоте и яркое дарование дали свои плоды.

Еще при жизни художника его произведения стали оцениваться в такие суммы, о каких не могли и мечтать другие живописцы. Его «1807 год» был куплен за триста тысяч франков, «1805 год» — за четыреста тысяч франков, а «1814 год» — за восемьсот пятьдесят тысяч франков!

Материальный успех доставался Месонье путем огромного труда. Десятки раз он переделывал одно и то же, просиживая за работой целыми днями. Небольшой портрет Дюма-сына был завершен только после шестидесятого сеанса.

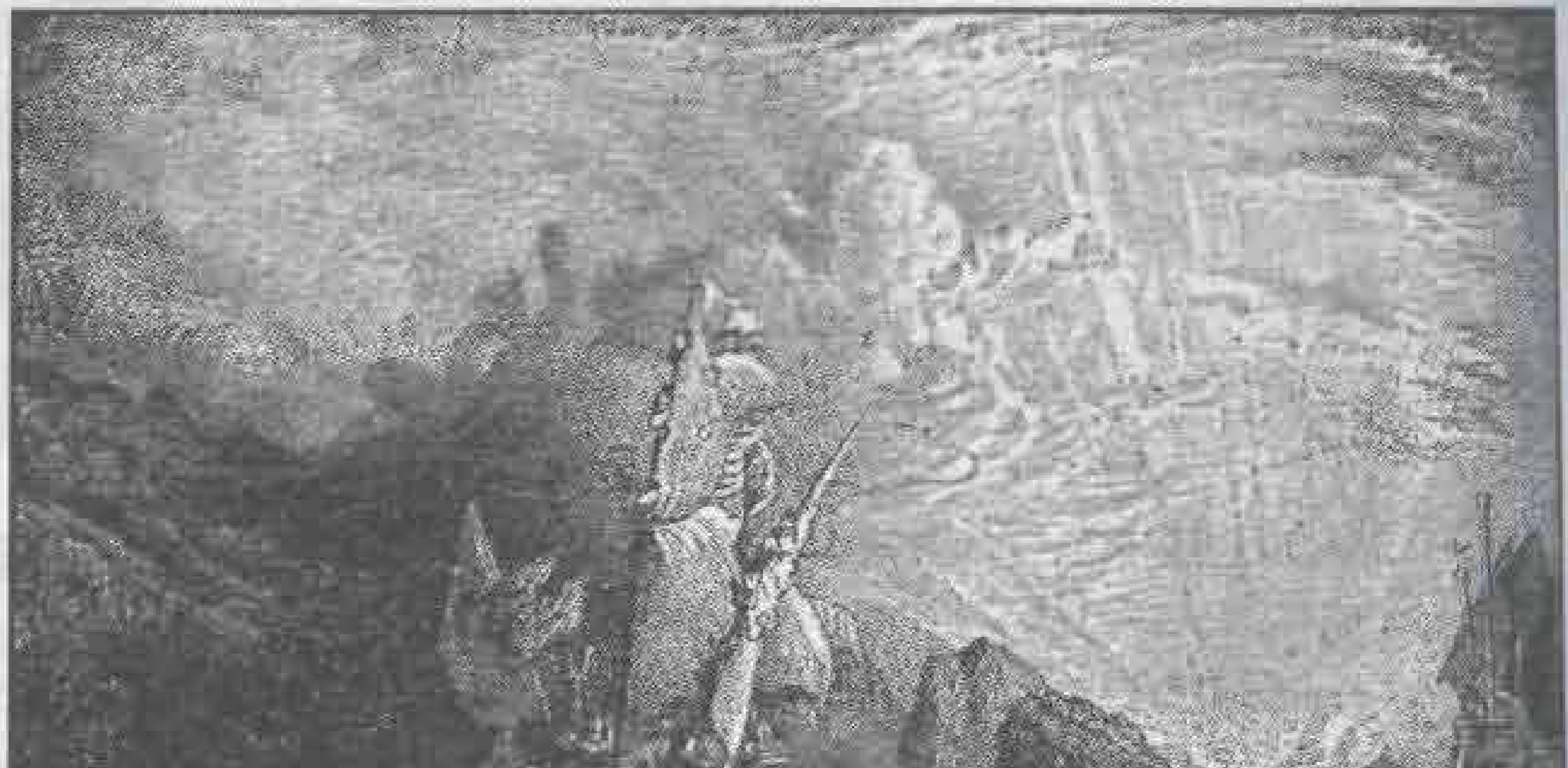


Рис. 733. **Уильям Тернер.** Улисс и Полифем

Чтобы понять, как Месонье добивался поразительной реалистичности изображения, которая приводила в изумление знатоков, остановимся на манере его письма.

Когда композиция картины была придумана, все фигуры вначале лепили из воска, на них надевали соответствующее платье и сбрую; лепили пейзаж и окончательно расставляли фигуры в определенном порядке. После этого художник заказывал портным костюмы по образцам из исторического музея. Одежду шили и подгоняли по фигурам натурщиков, которые иногда ходили в ней несколько месяцев по дождю и снегу, чтобы сукно вылиняло, обтерлось и имело ношеный вид — при работе над картинами из эпохи великих войн это было необходимо. Затем художник покупал лошадей тех пород и мастей, которые были под Наполеоном и его свитой, выезжал их и изучал ритм их бега.

Орас Верне на своих картинах отделил ноги лошади от земли, но все же его лошадь была условной. Месонье первым воссоздал живую пробежку этого животного (рис. 750). Он выезжал с сыном на дорогу, и сын пускал своего коня аллюром. Отец скакал в нескольких метрах сбоку и изучал сочетания и комбинации ударов копыт о землю. Потом он делал набросок, показывал сыну, а тот проверял верность наблюдений по галопу отцовской лошади. Впоследствии Месонье проложил в своем имении рельсовый путь и катался в открытом вагончике, наблюдая за аллюром лошади, скакавшей сзади или сбоку от него. Результатом такого изучения стала реалистичность изображения, совершенно не доступная большинству художников.

Когда в семидесятых годах появилась группа художников, утверждавших, что картины, изображающие жизнь вне домашних стен, следует писать не в мастерской, а на открытом воздухе, т. е. на пленэре, Месонье улыбался: он своих картин никогда иначе и не писал. Когда ему для «1814 года» понадобилась подмерзшая грязная дорога, разрыхленная армией, на его дворе было навалено несколько возов грязи, которую затем уездили повозками и утоптали ногами людей и лошадей.



Рис. 735. ***Джон Миллес.*** *Королевский гвардеец*

Все натурщики, несмотря на мороз, позировали на лошадях, изнуренных длительной ездой и плохим кормом. Месонье, отогревая руки на грелке, писал их тут же, на морозном воздухе. Недовольный натурщиком, позировавшим для Наполеона, художник сам стал натурщиком. Похожий на императора фигурой, он садился на коня перед огромным зеркалом; его окружали грелками, так как ноги Месонье застывали в стременах. Изучая движения и мимику продрогшего, измокшего, голодного человека, художник этюды писал с себя. Это был фанатик своей работы, и собственные картины стоили ему огромных денег.

Однажды жена одного банкира, заплатив ему девяносто тысяч франков за свой портрет, распространила слух, что портрет ей не нравится и она его у себя не повесит. Месонье немедленно возвратил ей деньги и, получив обратно портрет, соскоблил его с доски.

Месонье не признавал плохих художников. Он говорил, что посредственный башмачник полезнее бездарного живописца. В искусстве он признавал только талант и преодоление трудностей путем упорной работы. Месонье писал свои излюбленные картины десятки лет, без сожаления соскабливая и переделывая готовые фигуры. В день отправки картины на выставку он ее подправлял и расставался с ней недовольным. Он говорил, что довольна собой может быть только бездарность.

Месонье писал баталии по собственным впечатлениям. В 1848 г. он лично участвовал во взятии баррикад. Под Сольферино он находился при штабе Наполеона III; во время осады Парижа он сражался с немцами.

Громкая слава Месонье началась со Всемирной выставки в Париже в 1855 г., когда он получил Гран-при. Следующая выставка 1867 г. принесла ему такую же награду. Он был удостоен высшей награды и на Всемирной выставке в Вене в 1873 г. Месонье был кавалером всех степеней Почетного Легиона и президентом Парижской академии художеств.



Рис. 736. **Уильям Орчардсон.** Королева шпаг

Месонье скончался в 1891 г., простудившись во время подготовки к открытию Салона. Еще за год до этого он участвовал в Салоне Марсова поля своей картиной «Октябрь, 1806 год».

Творчество Месонье находится на рубеже между прежней и новой школой. Как противник импрессионизма, кропотливый, строгий к самому себе мастер, он принадлежал к старой школе. Как художник, признававший только натуру, отвергший все условности и традиции, ставивший на первый план характер предмета и правду, он принадлежал к новой школе. Для Франции он был тем же, что Мендель для Германии, но для Европы имел еще большее значение. Опираясь на его достижения, в других школах были предприняты попытки воскресить стиль голландских жанров.

«Драка» — одно из известнейших произведений художника, выставленное в 1855 г. и принесшее ему широкую известность (рис. 747).

На картинах Месонье женщина появляется чрезвычайно редко, за что его называли «живописцем-мизогином». Красивая венецианка, перегнувшаяся через перила лестницы роскошного палаццо, свидетельствует, с каким искусством художник мог писать и женские фигуры (рис. 748).

* * *

Шестидесятые годы XIX в. стали поворотным пунктом в истории искусства. Во французской живописи группа молодых пейзажистов и жанристов отказалась от традиций предшествовавшей школы и выработала новые эстетические принципы, на которых могло развиваться искусство будущего.

Во главе движения выступил Жан Франсуа Милле (1814—1875), по достоинству оцененный лишь после смерти. Не гоняясь ни за славой, ни за деньгами, он посвятил жизнь изучению природы. Милле был автором удивительных по гармонии полотен, сюжетами которых становились заурядные будничные явления.

Наряду с ним пейзажист Камиль Коро (1796—1875) нашел в пейзаже ту гармонию света и теней, которой в живописных произведениях не могли добиться уже несколько столетий. Его полотна проникнуты настроением и лирической гармонией. Особенно хорошо, как никому до него в пейзажной живописи, Коро удавалось изображение предрассветных сумерек.

Новое направление не было реализмом Гюстава Курбе (1819—1877), натуры громоздкой, грубой, борца за идею. Курбе внес свой вклад в развитие искусства еще в 50-е гг. XIX в.: он бросил в лицо слащавой романтической живописи могучие реалистические образы. Новая школа требовала так подходить к натуре, как подходили к ней величайшие писатели. Шекспировский Шейлок не списан с реального прототипа, но нет в нем ни одной черты, не взятой из живой действительности. Художник должен изучить характер того, что он пишет, и ставить натуру в такие условия, чтобы она полнее выразила свой характер.



Рис. 737. **Форд Мэддокс Браун.** Пророк Илия воскрешает сына вдовы

В 60-е гг. XIX в. начался процесс переоценки художественных ценностей. К молодому поколению художников пришло понимание истинного значения наследия Буше, Давида, Греза, Ари Шефера, Корнелиуса, Кановы. В круг интересов живописцев попали ван Дейк, Веласкес и Рембрандт. Становилось понятно, что женские головки Дольчи и Греза в художественном отношении гораздо слабее головок Рембрандта, хотя они не только не идеальны, но и прямо-таки некрасивы.

Пришло осознание величия Веласкеса как создателя подлинной гармонии в красках. Если в изображениях портретистов XVIII и XIX вв. недоставало жизненности, то у ван Дейка в каждом портрете можно было прочесть целую биографию. Эдуар Мане (1832—1883) первым открыто признал, что следует отказаться от наследия XVIII и XIX вв. и, вернувшись к мастерам эпохи Возрождения, снова учиться у них. Словом, Мане стал проповедовать новое возрождение.



Рис. 738. **Теодор Жерико**. Плот «Медузы»

Усилия французских художников оказались созвучными мало известному в Европе японскому искусству. Европейские художники имели смутное представление о воздушной перспективе, а японцы уже передавали ее с несравненным мастерством. Им удавалась такая передача динамики полета птиц, какую способна была дать лишь фотография. Казалось, японские художники смотрят на природу как дети — ни одной придуманной натянутой позы, ничего, что напоминало бы Корнелиуса или Пилоти. Колорит японского искусства настолько гармоничен, что поднимается до уровня величайших нидерландских и испанских художников.

Влияние японских художников на европейскую живопись того времени было огромным. Критики и писатели (Гонкур, Золя) первыми заговорили о значении великого японского художника Кацусики Хокусая (1760—1849). Парижская молодежь принялась за его изучение, и перед ней постепенно стали открываться тайны колорита. Появилось понятие основного тона картины, от которого зависела цветовая гамма, понятие отсутствия диссонансов как условие подлинной гармонии тонов. Появились представления об изменении цвета в зависимости от освещения: человеческое лицо нельзя было писать среди зелени или под голубым небом молочно-желтым с розоватым оттенком, как в помещении, а необходимо было придавать ему соответствующие тона.

Группа художников, которые предпочитали работать под открытым небом — «пленэристов», пошла по пути, намеченном Мане. Колорит портрета разрабатывается в новом направлении: сочетания белого с светло-палевым, белого с белым, светло-серого со светло-голубым дали совершенно иной колорит. Художники изображали не сам *предмет, а то впечатление, которое он* производит на автора. Это называется по-французски «импрессьон» (impression). Отсюда слово «импрессионист», т. е. художник, изображающий предметы такими, какими он их видит.

Как во всякой школе, в этом новом движении происходили отклонения в разные стороны, преувеличение, увлечение символикой и фантастикой. Не только кружки, но и отдельные художники часто тщательно копировали случайные световые эффекты, не умея найти в природе подлинный характер и чувство.



Рис. 739. **Жан Этьен Лиотар.** Шоколадница. (La belle chocolatiere)

Один из блестящих представителей американской живописи, Джеймс Уистлер (1834—1903), в своем этюде об искусстве дал образную характеристику взглядов художника на предмет своей деятельности. Он говорил, что природа редко бывает гармонична и характерна: она редко бывает картиной. И краски в природе никогда не сливаются в гармонию. Уистлер сравнивал природу с клавиатурой рояля: можно извлечь из нее дивные звуки, но, если брать природу такой, какая она есть, это означает не играть, а просто сесть на клавиши.

По словам Уистлера, народ считает день прекрасным, если солнце печет, на небе ни тучки и стекла Хрустального дворца горят во весь Лондон. Такой день художник изображать не может. Если же наступают росистые сумерки, туман ползет по берегам реки и все покрывает волшебной дымкой, толпа бежит домой, а художник любуется природой.



Рис. 740. **Франсуа Жерар.** Мадам Рекамье

Недовольство современным состоянием живописи выразилось в Европе в разнообразных формах. Английская школа прерафаэлитов отказалась от наследия Рафаэля и избрала образцом для подражания Боттичелли и Мантенья. Среди прерафаэлитов оказалось несколько настоящих талантов, отказавшихся и от наследия сороковых годов, и от принципов новейшего реализма.

Другая группа художников, пуантилисты, стремилась переосмысливать не традицию в живописи, а основы живописной техники. Художники работали точками, утверждая, что передачей дрожания воздуха лучше воссоздается истинное впечатление от предметов, чем при использовании обычных приемов.

* * *

Последняя четверть XIX в. занимает в истории искусства особое место. Активные и разнообразные поиски в области живописи, пусть не всегда удачные и плодотворные, дали миру такие явления, как творчество Мане, Репина, Васнецова, Пюви де Шаванна и др. Опасения критиков, писавших об упадке живописи, как и об упадке литературы, музыкального искусства, остались только фактами истории. Европа по праву гордится этим временем свободного поиска, эксперимента и подлинного расцвета духовных сил.



Рис. 741. **Элизабет Виже-Лебрен.** Портрет госпожи Моле

Теодор Руссо (1812—1867), глава барбизонской школы, был последним художником, творчество которого стало переходом от голландцев к мастерам Нового времени. Руссо фиксировал в своих произведениях множество новых явлений и предметов. Всевозможные пейзажи во всякое время суток и года становятся у него основным предметом изображения. Художник останавливался на мелочах и подробностях природы и варьировал их до бесконечности.

Руссо и его современник Коро продолжали дело, начатое голландскими художниками, и опирались на их технику. Руссо открывает школу пейзажной живописи последней четверти XIX в., которую можно назвать школой чувства (рис. 753). Еще при жизни он сумел победить рутину, насмешки публики и придирки академического жюри, не допускавшего его в течение двенадцати лет к участию в художественных конкурсах.

Камиль Коро (1796—1875) — один из художников, сумевших выразить в своих пейзажах особенную, редкую поэзию природы. Работая над новой живописной техникой, он впервые обратил внимание на два важных аспекта: настроение и соответственное выражение.

Коро начал учиться живописи поздно, в возрасте двадцати пяти лет. В 1825 году он уехал в Италию. Изучение итальянской живописи способствовало развитию его наблюдательности и умению создавать изящный колорит. Мастерство пришло к этому художнику к 1840 году, но публика не признала Коро.

Именно тогда в его творчестве появились картины, на которых изображалось прелестное утро, обрызганное росой, или прозрачные сумерки, полные мира и гармонии. В пей-



Рис. 742. **Шарль Верне.** Мамелюк



Рис. 743. **Жан Энгр.** Портрет Бертена в старости

зажах Коро чувствуется неуловимая прозрачная атмосфера, невидимо охватывающая предметы, и удивительная гармония красок. Помимо пейзажей, Коро замечательно изображал человеческие фигуры (рис. 754).

Как человек Коро отличался редкими душевными качествами. Он умер в семьдесят восемь лет, не признанный и не оцененный современниками.

Жана Франсуа Милле (1814—1875) трудно сравнивать с голландскими и французскими художниками. Достоинство его произведений — концепция и расположение силуэтов для ее выражения.

Сын крестьянина, Милле довольно поздно вышел на свою настоящую дорогу. В Салоне 1848 г. был выставлен его первый жанр из крестьянского быта, «Веяльщики». После этого он возвратился в деревню и больше не покидал ее. В нем ощущается некоторая доля крестьянского мировоззрения, но его прекрасная душа, простая и меланхоличная, заметна во всех его произведениях. Фигуры работников и работниц на полях — только средства для воплощения жизни земли, поэтичной в самой ее монотонности.

Милле воспроизводил жизнь крестьянина во всей ее первобытной простоте, часто неприглядности, с ее тяжелыми условиями, накладывающими грубый отпечаток на душевный склад. Земля у него не щедрая мать, а суровая, величественная, замирающая в молчаливом спокойствии. Крестьяне Милле при всей их реалистичности величественно просты и как бы сознают важность своего труда; например, фигура женщины, пасущей корову, почти торжественная в коротком плаще, с застывшей печальной мыслью на лице.

Рисунок Милле отличается силой, воздушностью и тонкостью. Приемами и техникой Милле обязан художнику и скульптору Оноре Домье (1808—1879). Лучшей его вещью считаются «Женщины, собирающие зерна» (рис. 755).



Рис. 745. **Эжен Делакруа.** Данте и Вергилий на лодке Харона

Картина «Анжелюс» («Благовест»; 1859) была продана за огромную цену; это полотно стало причиной внезапного поворота в оценках Милле. Картина стала образцом, которому начали подражать молодые художники.

Предметом изображения Густава Курбе (1819—1877) была обыденная городская жизнь. Он не работал в области исторической живописи, его не привлекало идеальное направление. Впервые особенности его художественных поисков проявились в «Каменотесах», где изображены два рабочих в обыкновенных костюмах среди плоского вечернего ландшафта. Картины Курбе отличаются силой и резкой энергичностью, сочными и сильными красками. В его изображениях головы всегда правильны, тела рыхлы и чаще всего массивны. К окружающей природе он относился вполне просто и даже прозаично. Для своих картин Курбе брал разнообразные сюжеты из современной жизни; в последние годы он изображал пейзажи с животными, море и родные ему нормандские мотивы.

Он стремился к искреннему изучению природы. Его прозаический реализм отвечал потребности времени: спуститься на землю из идеального мира. В технике он не сделал никаких нововведений.

До начала своей деятельности Эдуар Мане (1832—1883) много путешествовал по морю, побывал в Голландии и Италии. Море, солнце и Франц Халс произвели на него самое большое впечатление. Дебютная работа «Любитель абсента» (1858—1859) показала, что Мане является зрелым и сильным художником.

Его «Завтрак на траве» (1863) был осмеян в «Салоне отвергнутых» за соединение нагого тела и модного костюма. Однако такой прием служил только поводом для изображения световых эффектов на коже, ткани и зелени деревьев.

В 1864 и 1865 гг. и появляются его картины «Христос и ангелы», «Бичевание Христа солдатами», «Бой быков», «Олимпия» — этюд обнаженной женщины, «Балкон», «Завтрак», «Добрый стакан пива» (рис. 756), портреты Золя, мадемуазель Евы Гонзалес, актера Рувьера и др. Во второй половине жизни Мане использовал более светлую гамму тонов, что оказало большое влияние на современную ему живопись.

Роль и заслуга Мане во французской живописи состояла в том, что он живо воспринимал различную окраску предметов при полном освещении и стремился к гибкости и простоте, ввел в употребление более светлые тона красок.

Из картин Бодри (1828—1886) особенно известна «Истина», изображение нагой женщины, вышедшей из колодца, которой мальчик подает одежду (рис. 757). Это одна из последних работ художника, выставленная в Салоне в 1882 году.

Миловидные головки Шаплена (1825—1891) принесли ему славу салонного художника. Картины его несколько искусственны. Примером его работ может служить «Разбитая лира» (рис. 758).

На границе двух разновидностей живописи — изображение обнаженного тела и жанра — находится творчество Дантана, прекрасно рисовавшего сцены в художественных ателье, где позируют натурщицы. На картине «Слепок с ноги» изображен старый скульптор, снимающий гипсовый слепок с ноги молоденькой девушки; ему помогает ученик. Когда в 1891 г. картину привезли на выставку в Москву, она была украдена.

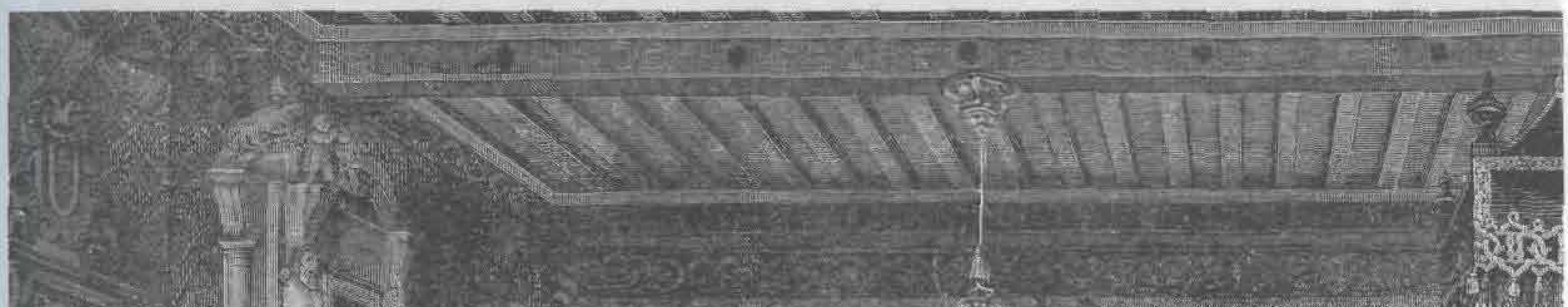


Рис. 746. **Поль Деларош.** Смерть герцога Гиза



Рис. 747. **Эрнест Месонье.** Драка

Необычайного блеска достиг у французов жанр. Жюль Бастьен-Лепаж (1848—1884) своими сельскими типами, в которых чувствуется подражание Милле, оказал влияние на развитие жанра в последующем. Правда, его картины грубоваты и этюдны, но все же сквозь грубость линий виден отчетливый натурализм.

Жан Леон Жером (1824—1904) пользовался репутацией крупного художника и имел множество учеников. Он писал в основном античные сцены, например, «Петушиный бой» (1846).

Из его картин особенно известна «Сцена из времен цезаризма в Риме», когда осужденные на смерть приветствовали Цезаря «Ave, Caesar, morituri te salutant!» Жером славился как отличный живописец Востока, заливавший свои картины горячим светом. Под его влиянием сложились Гильйоме и В. Верещагин.

Когда во главе французской литературы стал Золя, в искусстве воцарилось натуралистическое направление. Стали появляться картины из жизни крестьян и работников. Затем натурализм сменил архаизм, обыденное — случайное, вместо резкого дневного света — полумрак или нежные и голубые тона. Первооткрывателями этого направления были художники, не признанные в свое время.

Образы Густава Моро (1826—1898) были загадочны и таинственны. Каждое из его произведений, полное своеобразного мышления, мечтательности, требовало комментариев. Фантазия уносила его в неведомые страны, дразнила его странные видения. Изучая Мантенья, Леонардо да Винчи, Моро обращался также к старонемецким гра-

вюрам, венецианским мозаикам и посуде, индийскому и старому восточному искусству; из сочетания этих элементов он образовал свой собственный архаический стиль.

Когда Моро выступил в салонах, французское искусство изображало сильные душевные потрясения и патетические сцены. Затем от искусства потребовалось спокойствие и экспрессия; в этом духе действовал Моро, сохраняя классическую правильность и выразительность сдержанной страсти, лишенной порывистых движений и жестов.

Особенно своеобразна его концепция старого мифа. В соответствии с изображениями, найденными при раскопках на Кипре, Моро одевал фигуры своих легенд в роскошные ткани, украшал их драгоценностями. Ландшафты у него красивы, роскошны, слишком странны, но гармонируют с изображенными фигурами, которые странствуют по ним, как видения. В картинах Моро горит пламя страстного романтизма.



Рис. 748. **Эрнест Месонье.** Венецианцы

Его «Орфей» — одно из красивейших и наиболее характерных произведений. Художник изобразил фракийскую девушку, нашедшую голову Орфея и смотрящую на нее с невыразимо грустным выражением. Кругом все озарено бледным светом; картина проникнута глубокой грустью.

В «Эдипе» и «Геракле» Моро изобразил борьбу человека и зверя, но в обеих картинах нет насилия, порыва страстей, движения. В первой — взгляды сфинкса и Эдипа встречаются в полном молчании. Взгляд сфинкса — загадка; взгляд юноши показывает, что он может ее разрешить.

«Елена на стенах Трои» изображена стоящей на стене, украшенная драгоценностями. У ее ног лежат умирающие и трупы, но она смотрит только на красный горизонт, где поднимается дым греческих костров. Загадочно-мистическое впечатление производит также картина «Юноша и Смерть».



Рис. 744. **Орас**

Пристрастие к изображению драгоценных вещей Моро удовлетворил в «Галатее», где в гроте изображены кораллы, цветы из солнца, листья из звезд и среди них ослепительное тело красавицы.

Библейские сюжеты в интерпретации Моро приобретают налет индийского буддизма. В «Давиде» изображен мирный и тихий отход души в Нирвану. Престарелый царь сидит на троне, погрузившись в грезы. Блестящий ангел дожидается его конца. За колоннами виден свет потухающего дня.

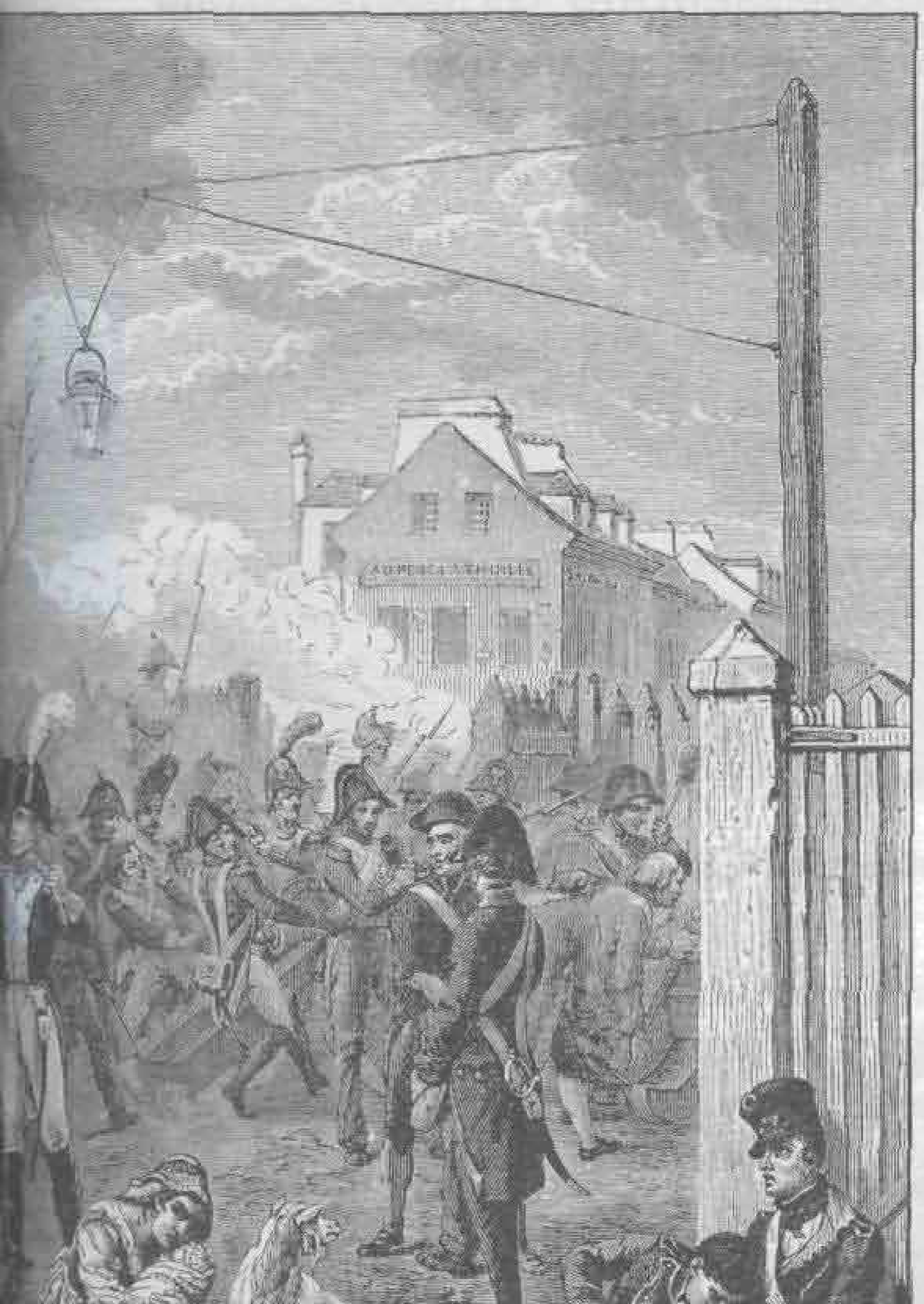
Его «Саломея» полна странного настроения. В темном зале с колоннами сидит на троне бледный и мрачный Ирод. На полу рассыпаны цветы, женщина у подножия столба играет на лютне, около курильницы крадется пантера. Саломея, легкая, как сновидение, с тиарой на голове, покрытая украшениями, начинает свой безумный танец. Посреди восточного парка лежит тело Крестителя, голова его покоится на блюде, и Саломея смотрит на нее алчным взором.

Пюви де Шаванн (1824—1898) — автор всех выдающихся работ по стенной живописи в музеях Амьена, Марселя, Лиона, в Парижском Пантеоне, Сорбонне, ратуше Пуатье и др. Работы в Амьене изображают «Войну» и «Мир». На первой видна плоская равнина, по которой едут вооруженные всадники, столбы дыма отбрасывают тень на поле, мельницы горят, как факелы. «Мир» — это женщины, рассыпающие цветы, и юноши, дрессирующие лошадей в лавровой роще.

В Пантеоне (1876—1878 г.) он написал «Юность св. Женевьевы». Среди веселого пейзажа изображены спокойные фигуры мужчин, женщин, детей и стариков. Епископ благословляет пастушку Женевьеву; вдали видны суда.

Другая его картина — «Роща, посвященная искусствам и музам». С одной стороны — густой темный лес, с другой — голубое озеро и вдали на горизонте — голубоватые горы. Впереди — зеленый луг с деревьями; у подножия портика лежат и стоят фигуры; одна с поднятой рукой, другая оперлась подбородком на руку, третья развертывает свиток. Гении приносят цветы и плетут венки.

«Античное видение» переносит зрителя в Аттику. Сзади видно море, кое-где — деревья и кусты, светлое небо. Пять женских фигур, нагих и одетых, расположились на первом плане. Дальше наверху женщина разговаривает с юношей; пастух трубит, козы пасутся, павлин ласкается к женщинам.



щита Клиши

На картине «Осень» изображены три женщины, занятые сбором плодов. «Смерть Иоанна Предтечи» — одна из оригинальнейших картин Шаванна: она изображает воина, отрубающего Крестителю голову, и принцессу, дожидающуюся ее с блюдом. В самом пейзаже чувствуется какой-то мистицизм.

Пюви де Шаванн не отличался виртуозной техникой. Главная его заслуга состоит в том, что он возвратил декоративному искусству его значение. Итальянские художники не придавали фрескам иного смысла, кроме художественного. Живопись в XIX в. имела другое значение. Она нередко рассматривалась как средство воспитания, и обращалась не только к чувству, но и рассудку. Пюви де Шаванн вернулся к принципам старых мастеров и отказался от поучительного содержания. В его «Юности св. Женевьевы» воплощена простая поэзия, погружение в сказочный мир прошлого.

Фрески Бодри, которыми он украсил здание Парижской оперы, имели другой характер (рис. 762). Изображения муз Каллиопы, Евтерпы, Терпсихоры и Талии позволяют отнести Бодри к поколению Шаплена, Бугро и Жерома. По мастерству декорации он уступал только Пюви де Шаванну.

В 1892 г. в Париже состоялась «Выставка розенкрейцеров». Участвовавшие в ней художники называли себя розенкрейцерами и проводили церемонии, напоминавшие масонские. Смысл названия выставки заключался в том, что для экспозиции на ней отбирались картины, имевшие «содержание, мысль, стиль». В таких произведениях должна была присутствовать только мистика, нежность и оккультизм. Там были оригинальные картины, изображавшие «полет души», анестезический сон, чувства и страсти человечества.

Эта выставка стала свидетельством тому, что живопись устала от реализма, при котором наибольшее развитие получили области духовной жизни, опиравшиеся на анализ, а не на чувство. Наука созерцает природу беспристрастно, точно пыталась изображать ее и живопись. Искусство конца XIX в. порвало с классическими формами и старалось передавать действительность как можно точнее, не подражая манере старых художников.

Художники стали интересоваться не школой Рафаэля, а византийцами, миниатюристами и скульпторами средних веков. Женские головы Леонардо, мадонны Боттичелли снова стали востребованными. Из произведений современных мастеров ценились больше всего картины идеального направления.

Реалисты изображали современную жизнь, неоидеалисты дополняли ее изображением современного чувства. Идеализм проявился в разных формах. Некоторые картины воспевали поэзию сказок, преданий, другие — нежный мистицизм Библии, старинные азиатские мотивы и фантастические формы. В живопись вернулось увлечение средневековьем, рыцарскими сказаниями, народными песнями и преданиями.

Это стремление к неземной красоте обусловило новые требования к колориту. Опираясь на достижения старых мастеров, усвоив опыт современного изучения природы, живописцы стремились к свободному, чисто поэтическому обращению с красками.



Рис. 749. **Эрнест Месонье.** Чтение



Рис. 750. **Эрнест Месонье.** Обратный почтальон

В результате возник совершенно новый современный колорит. На полотнах появились особые цвета, роскошные световые эффекты, сверхъестественная грация, а также бледные, туманные, мягкие тона. Гравюра и литография с их особенностями использования светотени воплощали неясные видения, выражали сильные чувства.

Пейзажисты предыдущего десятилетия не были особенно поэтическими натурами и изображали природу такой, какой она им представлялась. Новейшие художники разнообразили оттенки, подчеркивая впечатление от природы. Они избегали резкого дневного света, предпочитали ночь, туман и особенно сумерки, когда краски сливаются и на пейзаж ложится таинственная тень.

Они избегали обыденного, и даже на их портретах лежал отпечаток какой-то таинственности. Формы, натуральность отступают на задний план. Одним из примеров такой живописи является портрет Сары Бернар работы Бастьен-Лепажа (рис. 759). Недосказанность вносит особую прелесть и в жанры. В картине Лермитта «В хлебородной полосе» лиц фермера и его жены не видно, в отличие от открытого лица работника на переднем плане.

В XIX веке живопись, скульптура и архитектура развивались отдельно друг от друга. Сочетание этих видов искусств стало возможным в стенной живописи.



Рис. 751. **Эрнест Месонье**. Автопортрет

Между произведениями старых и новых мастеров наметилась большая разница. Представители старого искусства стремились передать дух времени, нового — трактовать сюжет с современной им точки зрения. Старые мастера были подражателями, новые нашли собственные способы выражения. Романтики рисовали колоссальные образы легенд Востока, Греции, изображали страсти, бури, пламя, мрак и молнии, и достигли умения изображать движение, красоты линий и яркости красок.

III
АНГЛИЯ В КОНЦЕ XIX ВЕКА

Совершенно особое место в истории европейской живописи XIX в. занимал сэр Лоуренс Алма-Тадема (1836—1912). Он не принадлежал к английской школе, хотя жил в Лондоне и писал англичанок. По духу он — «малый фламандец», перенесший их уютный жанр в античный мир, по происхождению голландец, а по значению своего творчества — художник европейского масштаба.

Основываясь на древнеримских культурных традициях, Алма-Тадема сводил античную жизнь к общечеловеческому жанру (рис. 760, 761). Он не рисовал маскарадных пастушков, причесанных пастушек, не изображал поэтов с каменными лицами в стиле Аполлона. Каждая женская и мужская голова у него становилась типом, а маленький жанр характеризовал целую эпоху.



Рис. 752. **Эрнест Месонье**. Женщина. *Эскиз*

Алма-Тадема не воссоздавал внутреннюю сторону быта, основываясь исключительно на внешних признаках. Он до мельчайшей детали изучал эти призна-

ки, внимательно читал литературу эпохи и археологические источники. Души своих действующих лиц он изучал по окружающему его миру.

Психология культурного человека конца XIX в., в сущности, осталась прежней. Кухарка девятнадцатого века была той же римской кухаркой, и ее кругозор вряд ли был больше кругозора итальянской служанки нового времени. Женщина всегда оставалась женщиной: в моде, в искусстве грима, в лукавой кокетливости, в материнской заботливости.

Алма-Тадема связал своих современников с античным миром общечеловеческими интересами, инстинктами и характерами, которые характерны для всех народов мира.

У Тадема было много последователей во Франции, Германии и России. Но никто из них не поднялся до уровня его мастерства.

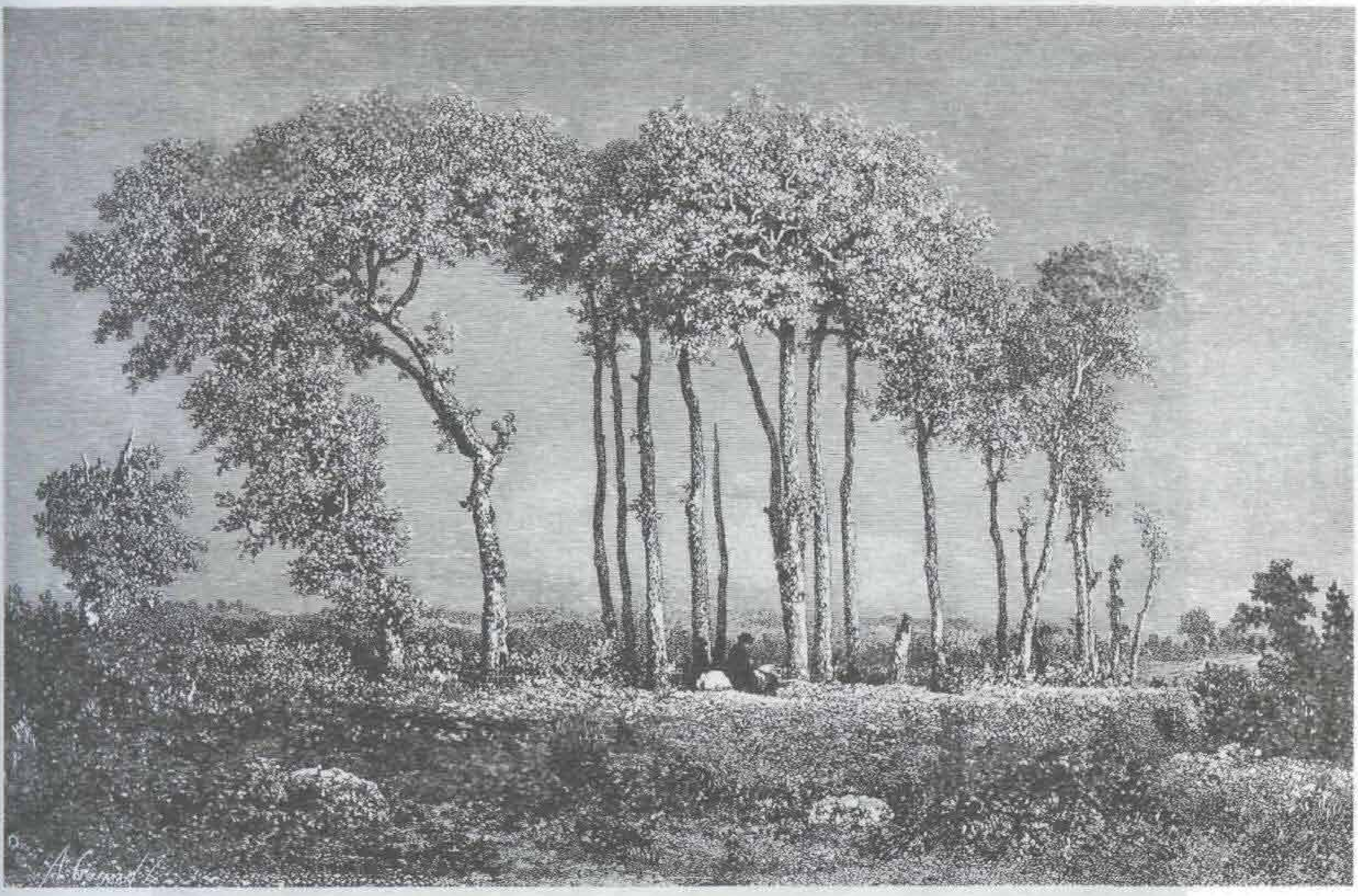


Рис. 753. **Теодор Руссо.** Вечер

* * *

Английские художники часто путешествовали, изучая искусство других стран, и многое позаимствовали у них. Английское искусство не любит ничего сурового, оно поэтизирует действительность. Очертания предметов ясно выделяются в прозрачном воздухе. Тон картин — нежный, светлый. По силе и точности исполнения английская акварель приближается к живописи масляными красками.

Центр умственной и художественной жизни во Франции — Париж, и живопись отражает собой весь поток общественной жизни. Лондон как место финансовых операций не имел такого значения для английского ис-

кусства. Оно приспособлено к требованиям обеспеченных людей, живущих в своих поместьях или путешествующих. Поэтому и английские картины часто тяготели к античным и идиллическим сюжетам.

Главным представителем «античного» направления в английской живописи, классиком в полном смысле этого слова, был сэр Фредерик Лейтон, президент Королевской академии. Этот высокообразованный человек получил художественное воспитание на материке. Его наиболее известные произведения — «Звезда Иерусалима», «Орфей и Эвридика», «Давид и Ионафан», «Электра у гроба Агамемнона». Картина «Пленная Андромаха у источника» — это не более чем собрание безукоризненных фигур в классических позах с Андромахой в центре. Само по себе произведение полно благородства, но сухо и холодно. «Геркулес, сражающийся со смертью за тело Альцеста» напоминает своими линиями и позами барельеф с греческого саркофага. Замечательны картины Лейтона «Урок музыки» и «Илия в пустыне». У этого художника краски всегда тщательно подобраны, но чувства в его картинах почти нет.

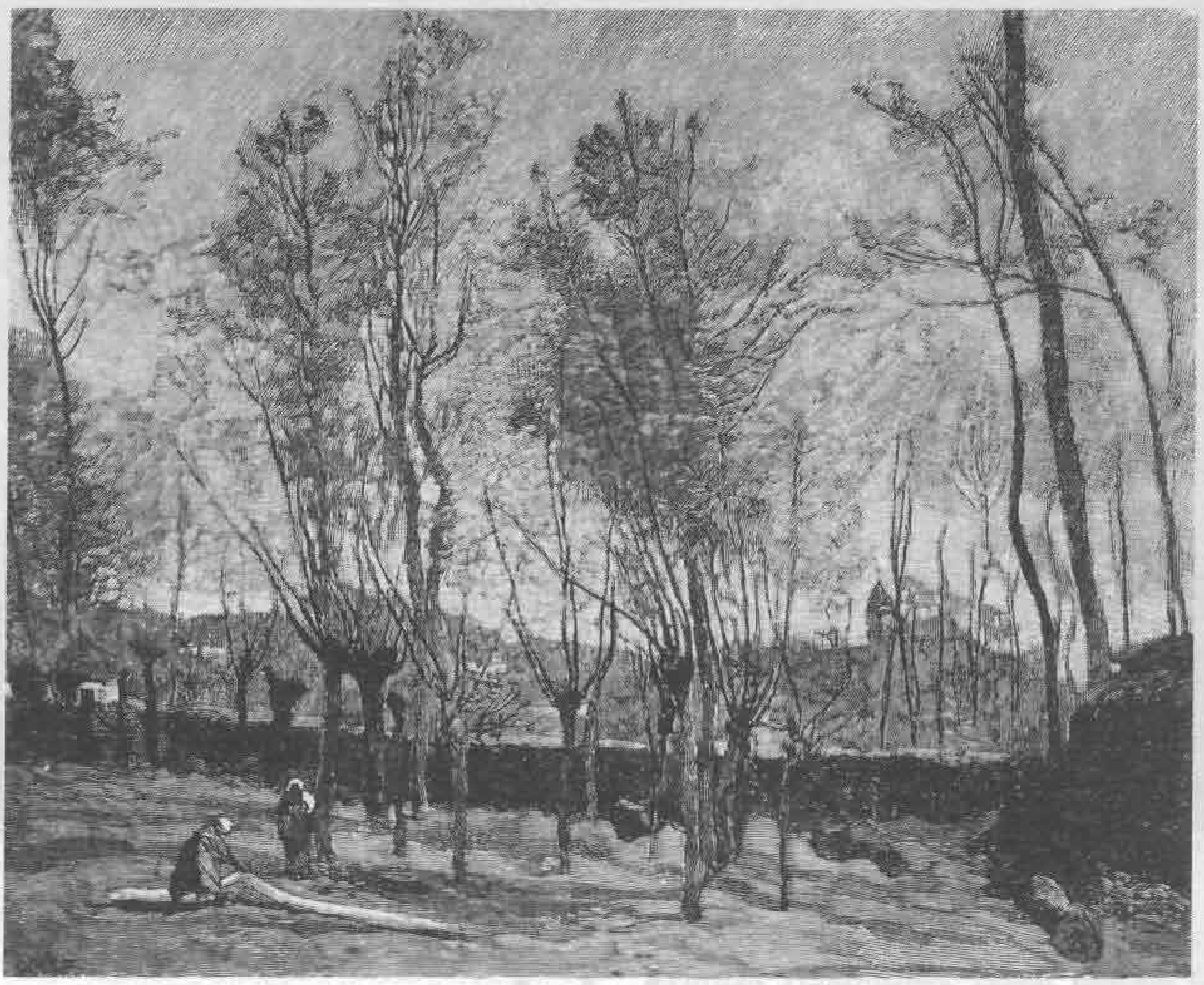


Рис. 754. **Камиль Коро.** Пейзаж в Артуа

Брейтон Ривьер писал в основном животных. В его произведениях сила концепции сочетается с поэтической простотой. Характер каждого животного передан мастерски. Ривьер был французского происхождения и молодые годы провел в гимназии и академии. Первой его картиной стало изображение Цирцеи, окруженной свиньями (спутниками Одиссея), затем «Пророк Даниил в львином рву». В картине «Персеполис» два льва величественно бродят на развалинах. На картине «Допотопный странник» изображен первобытный человек, окруженный птицами, которые его не боятся.

Нежная, воздушная английская живопись полна нравственного значения; техника исполнения в данном случае отходит на второй план. Концепция часто аллегорична,

иногда сентиментальна; картины ясны и спокойны. Из народной жизни на полотнах появлялись только идиллии, из природы — исключительно красота окружающего мира. Насколько в ранний период английская живопись была грубой и даже вульгарной, настолько к концу XIX в. она стала утонченной, красивой, поэтичной. Во главе этого движения стояли два рано умерших художника: Мазон и Фредерик Уолкер. В их произведениях реальный мир кажется грезами.



Рис. 755. **Жан Франсуа Милле.** Женщины, собирающие зерна

IV
ИСПАНИЯ

Первым художником, давшим новое направление искусству в Испании после XVIII в., был Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусиентес (1746—1828).

Уроженец Фуэндетодоса, сын земледельца, он уже в детстве расписал церковь. В 13 лет он поступил в мастерскую Хосе де Лусан-и-Мартинеса в Сарагосе, где учился в течение шести лет. Он был замечен среди участников драки, произошедшей во время религиозной процессии. Чтобы избежать преследования инквизиции, Гойя скрылся из города в Мадрид. Но и здесь он участвовал в дуэлях, после одной из которых бежал в Италию.

Классический Рим не произвел на него никакого впечатления. Его внимание привлек только портрет Папы Иннокентия работы Веласкеса во дворце Дория. Добившись аудиенции у Папы Бенедикта IV, Гойя написал его прекрасный портрет в течение трех часов. Слава молодого испанца быстро распространилась по Риму. Русский посланник сделал ему предложение поехать ко двору Екатерины II, но Гойя отклонил эту честь. Несмотря на стремление к жанру, он участвовал в конкурсе Итальянской академии художеств и получил вторую премию за программу «Ганнибал в Альпах».

Пребывание Гойи в Риме не было продолжительным. Скандальная история с девушкой, которую он вздумал увезти из монастыря, заставила его возвратиться на родину



Рис. 756. **Эдуар Мане.** Добрый стакан пива



Рис. 757. **Бодри**. Истина

к родителям. Вскоре женившись, он переехал в Мадрид и принялся за писание портретов и образов. Но его не оставляло стремление стать жанристом.

Получив заказ украсить королевский дворец в окрестностях Мадрида, Гойя вместо традиционных мифологических фресок написал 38 бытовых картин, изображавших



Рис. 758. **Шаплен**. Разбитая лира



Рис. 759. **Жюль Бастьен-Лепаж.** Сара Бернар

народные праздники, охоту, рыбную ловлю и др. Успех художника был огромен, и король Карл III заказал ему свой портрет в охотничьем костюме.

Карл IV, вступивший на престол в 1788 г., приблизил к себе Гойю, и он стал придворным художником. Он написал множество портретов и образов для церквей, из которых особенно известно «Целование Иуды».

Вторую половину жизни Гойя посвятил гравюре: он выпустил альбом в 80 листов, названный «Каприччос» («Капризы»; рис. 764, 765). Этот альбом сатирического содержания навлек на художника гнев инквизиции. Его спасло заступничество короля.

При Фердинанде VII, сыне Карла IV, художник уже не пользовался расположением двора и жил в одиночестве в Мадриде или за границей. Умер он в возрасте 82 лет. Гойя вошел в историю искусств как основатель национального жанра в Испании.

* * *

После Гойи испанское искусство переживало спад, который завершился в шестидесятых годах XIX века творчеством Мариано Фортуни (1838—1874).

Родившись в Реймсе, маленьком городке Арагона, он осиротел в 12 лет. Один скульптор, увидев попытки мальчика рисовать и лепить, выхлопотал ему стипендию от города. С этой материальной поддержкой можно было учиться в Барселонской академии и даже поехать в Рим. Война Испании с Марокко, в которой Фортуни принял участие, дала новое направление его таланту. Он нарисовал целый ряд картин из восточной жизни, где отразилась его наблюдательность и удивительная техника.

По возвращении в Европу он начал работать в той области, которая создала ему славу в Париже: пестрые блестящие картины с элементами рококо. Первая попытка такого рода, картина «Кавалеры, рассматривающие гравюры», была очень удачной. В но-



Рис. 760. **Лоуренс Алма-Тадема.** Любимицы Фортуны

вой картине, «Испанская свадьба», проявилась способность художника изображать полные жизни, блестящие сцены в стиле рококо. Ее сюжет — подписание брачного контракта в ризнице старинной мадридской церкви. Фигуры, костюмы, все мелкие подробности в убранстве ризницы представляют целую гамму тонов.

Успех художника был обеспечен. Женившись, он поселился в Риме, окруженный роскошью. Там была им создана картина «Рассматривание модели», где молодую, обнаженную девушку, стоящую на мраморном столе, рассматривают академики в костюмах Людовика XV. Картина блещет удивительными красками.

В картине «Поэт», или «Театральная проба», поэт в саду читает пьесу. Изображено общество напудренных кавалеров с блестящей красавицей на первом плане, которая внимательно слушает чтение. Прекрасно выписанные отблески солнечных лучей падают на слушателей. Фигуры в картинах Фортуни полны жизни, хотя очерчены несколькими штрихами. Успех Фортуни у современников был грандиозный: некоторые его картины поражают своей техникой, колоритом, представляют чудеса отделки и терпения.

На той же выставке была отмечена превосходная картина Эдуарда Замакоиса (1840—1871) «Любимец короля», изображающая придворного карлика (рис. 766).

После смерти Фортуни испанское искусство разделилось на два течения: академическое и жанровое. Академия всячески поддерживала создание исторической живописи.

На Парижской Всемирной выставке 1878 г. золотая медаль была присуждена художнику Прадилла за картину «Иоанна Безумная». Траурный поезд остановлен Иоанной, которая с распущенными волосами устремила взор на гроб супруга. Кругом толпа, двор, монахи; вся сцена освещена факелами. Композиция удачна, выписана изящно. Такую же награду он получил на Мюнхенской выставке за картину «Сдача Гренады», где изменил тусклое освещение на более яркое, свободное.

Фрески Прадилла во дворце Мурга в Мадриде — нимфы, амуры жизненны, грациозны. В них нет академической натянутости, всюду жизнерадостность, свободная фантазия. Такими же совершенными являются его картины из мира трубадуров и рыцарей. Он писал сцены римского карнавала, испанской военной жизни, берег моря, где фигуры правдивы, а все мелочи блещут яркостью красок и техникой.

Большие полотна редко удавались испанским художникам; гораздо успешнее были миниатюры в духе Фортуни, блестящие пестрыми красками и отделкой деталей; они были великосветскими по содержанию или из народной жизни. Но и этим миниатюрам недостает воздуха, гармонии тонов: красочность заменила в них колорит.

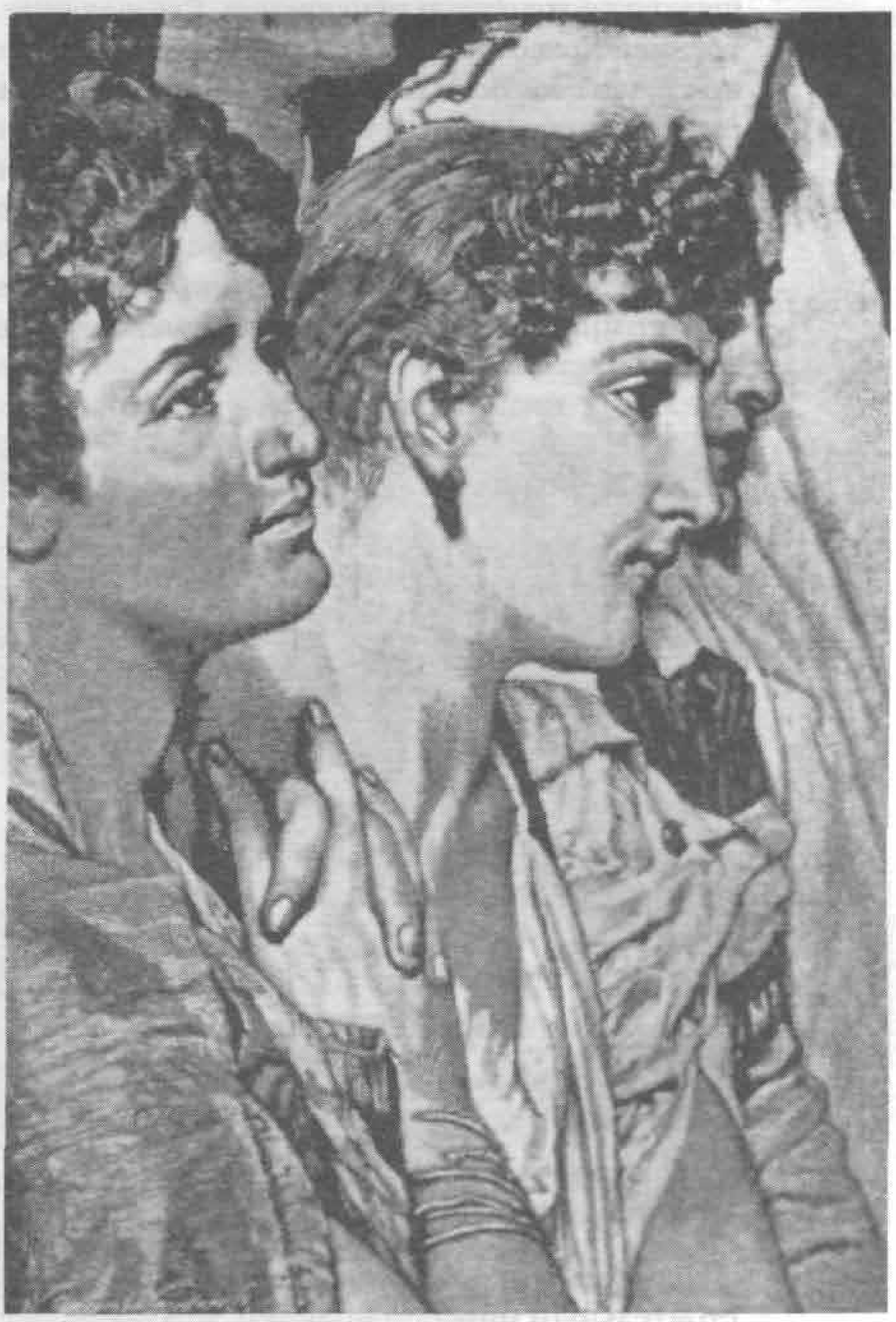


Рис. 761. **Лоуренс Алма-Тадема**. Слушатели

V
ГЕРМАНИЯ

После Гольбейна в Германии второй половины XVI в. не было выдающихся художников. Все искусство ушло в мелочную технику.

Примером этого может служить творчество Бальтазара Деннера (1685—1747), который превзошел кропотливостью всех мастеров, начиная с Герарда Доу и заканчивая Месонье. Взяв за образец творчество Дюккера, он прорабатывал каждый волосок, каждую морщинку; поэтому и изображал он главным образом стариков и старух. Мельчайшие прожилки в белках глаз, точки на носу, прыщики и пятнышки выписаны изумительно.

На первую половину XVIII в. пришелся всплеск интереса к античному искусству. В Германии горячим приверженцем этого движения стал Иоганн Винкельман (1717—1768), который влиял на художников горячими проповедями. Одним из главных его последователей был Антон Рафаэль Менгс (1728—1779), уроженец Богемии, учившийся в Италии. Провозглашенный современниками соперником Рафаэля Санти, он был в своих работах

несколько холоден и неискренен. Его желание слить внешнюю античную красоту с внутренней красотой Рафаэля осталось неисполненным. Несомненный талант Менгса был испорчен советами Винкельмана. Его лучшими произведениями являются не те, в которых он подражал античным мастерам, а пастели и портреты масляными красками.

В религиозной живописи Менгс следовал за итальянцами XVII в. Перейдя от Рафаэля и Корреджо к античности, он утратил всякую оригинальность. Спад в его творчестве ощущается в картине «Парнас»: деланный идеализм мешает естественности фигур; в целом это похоже на подделку под античные изображения. Единственное достоинство картины — знание форм и красок, блестящая и сильная выписка фигур.

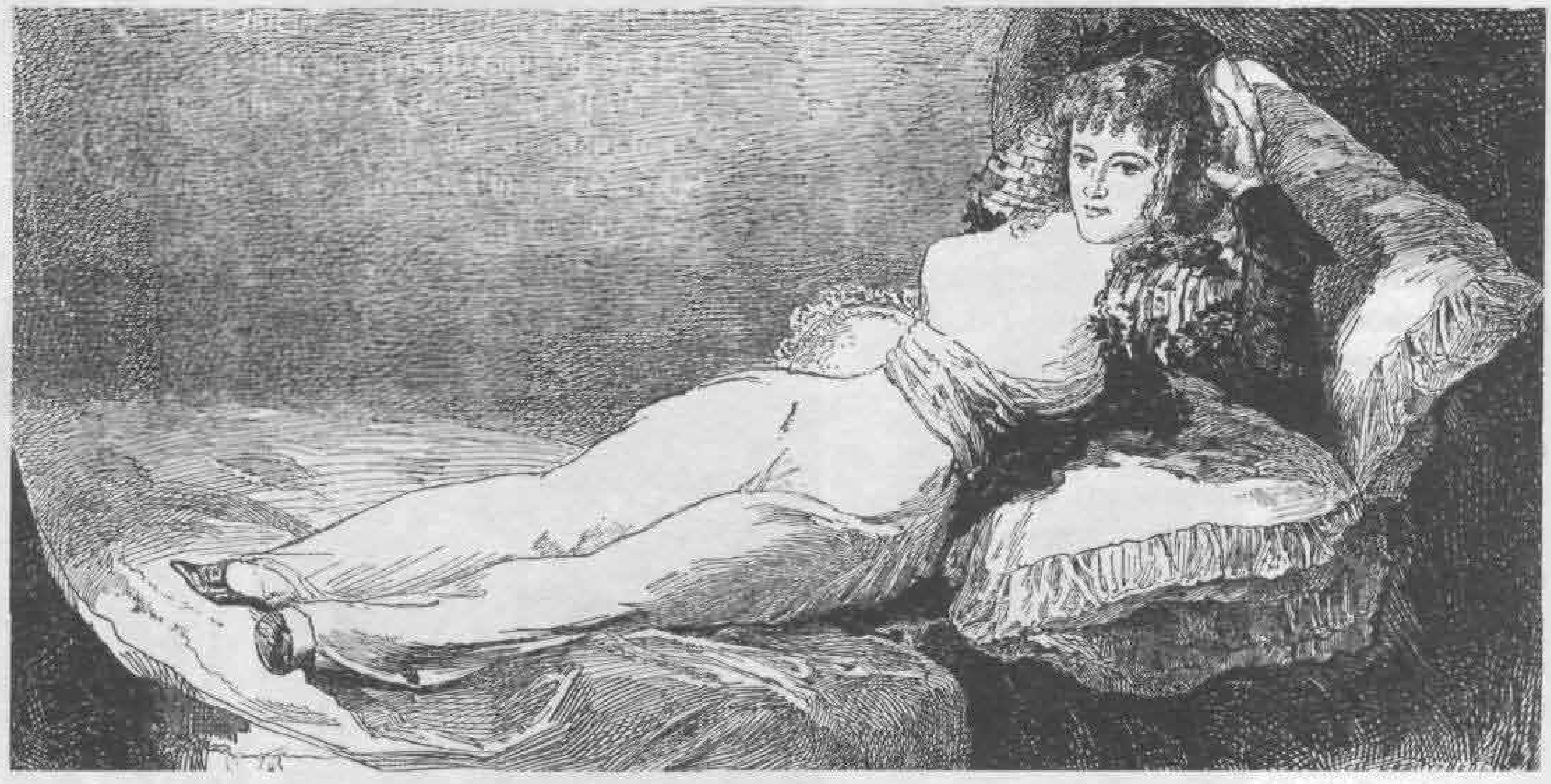


Рис. 763. **Франсиско Гойя.** Одетая Маха

Даниель Николаус Ходовецкий (1726—1801) обладал значительным талантом и самостоятельным миросозерцанием. Его сфера — домашняя и уличная жизнь Берлина, которую его гравюры передают очень тонко и живо, с чутьем и простотой настоящего художника. Иногда рассудочный и тривиальный, в некоторых произведениях он свежее и художественнее Хогарта, меньше, чем он поучителен и тенденциозен.

В конце XVIII в. приобрела известность художница Ангелика Кауфман (1741—1807), которая подражала античным мастерам, а не Пуссену. Ее произведения сентиментальны; в женских портретах ощутима некоторая кокетливость и легкость тонов.

Новая школа немецких художников возникла как реакция на античное направление в живописи. Их задачей стало изучение древнегерманского искусства и обращение к христианству. Во главе этого движения стал Петер фон Корнелиус (1783—1867), автор композиций к «Фаусту» и «Нибелунгам», расписавший мюнхенскую Глиптотеку и королевский склеп в Берлине. Он был директором Дюссельдорфской академии, и его творчество высоко ценилось современниками.

Особенно интересен его цикл христианских композиций в церкви св. Людвига в Мюнхене. Король Людвиг I, выстроив Глиптотеку в Мюнхене, предложил Петеру Корнелиусу расписать ее фресками. Возвышенность мыслей Корнелиуса и их широта вполне отвечали этой задаче. Основная идея Корнелиуса в Глиптотеке — представить в мифологических образах постепенный ход явлений жизни. В зале богов — «Теогония» Гесиода, воплощающая идею творческого духа; во втором зале — страсти людей, силу и насилие представляют герои «Илиады»; фрески церкви Людвига символически

изображают христианское откровение. Каждая из картин — философский трактат, связанный с другим.

Эти фрески восхищали современников глубиной мысли, но как художник Корнелиус был только подражателем Микеланджело, у которого он позаимствовал формы и выражение. Школа Корнелиуса была школой настенной росписи. Сам он всю жизнь неуклонно следовал одному идеалу, признавал только фрески, где отразилась его высокая, чистая, но односторонняя и далекая от реальности личность.

На смену увлечению классицизмом пришел интерес к христианству, которым проникнута деятельность следующей школы живописи, «назарейцев». Своими предшественниками эти живописцы считали художников до Рафаэля, а самого Рафаэля — своим идеалом. По замыслу участников новой школы, с помощью религии художник сохраняет душу чистой и создает нечто высокое во славу церкви. Лучшим представителем этого исключительно религиозного направления был мечтательный, задумчи-



Рис. 764. **Франсиско Гойя.** Гравюра из альбома «Каприччос»



Рис. 765. **Франсиско Гойя.** Гравюра из альбома «Каприччос»

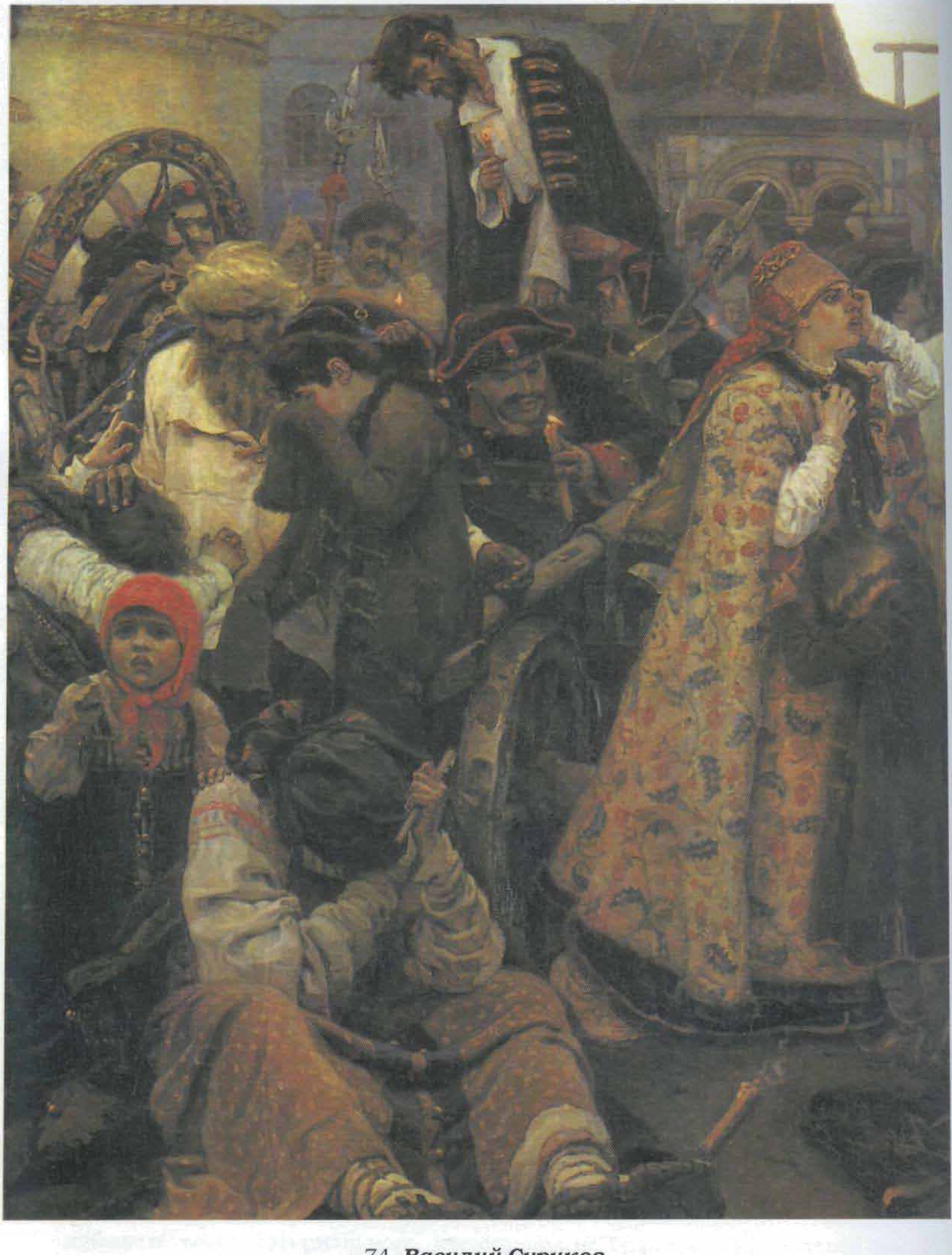
вый Фридрих Овербек (1789—1869), для которого искусство было только средством восхвалять Бога.

Уроженец Любека, Овербек тоже работал в религиозном направлении. Поселившись в Риме, он увлекся католицизмом и оставил свою прежнюю веру. Овербек признавал только средневековых мастеров. Все, что было создано после XIV в., ему казалось не заслуживающим внимания.

«Назарейцы» сделали шаг вперед, обратившись к изучению красок итальянских мастеров, но они были только подражателями. Стараясь избежать всего материального, живописцы не брали живых моделей из опасения отклониться от идеального образа, созданного воображением. Бо-



73. ***Илья Репин***
Этюд казака. *1880 г.*



74. ***Василий Суриков***
Утро стрелецкой казни. *1881 г. Фрагмент.*



75. **Валентин Серов**
Девочка с персиками. *1887 г.*



76. ***Николай Ге***. «Что есть истина?». Христос и Пилат. *1890 г.*

городица для них воплощала идеал женственности, но реальная женщина пугала их.

«Назарейцы» отнимали у религиозных образов плоть и кровь, оставляя только линии. Их произведения были слишком возвышенны и далеки от действительности, а потому — безжизненны. Обладая превосходными намерениями, *желавшие всей душой просветить человечество, они были лишены* силы гения, который светится в произведениях истинных мастеров. Они не сумели достаточно овладеть формой, приурочили живопись к школе *и свели ее до степени учебного пособия*.



Рис. 766. **Эдуард Замакоис.** Любимец короля

Третий художник того же направления, Юлий Шнорр фон Карольсфельд (1794—1872), известен рядом рисунков к Библии и Евангелию. Вильгельм фон Шадов (1789—1860) был лишен самобытности в творчестве, но превосходил товарищей своей техникой. Иосиф Кох (1773—1839) немало содействовал процветанию германского пейзажа.

Теодор Гильдебрандт (1804—1874), ученик Шадова и один из лучших представителей сентиментально-лирической стародюссельдорфской школы, предпочитал сюжеты романтического характера с рыцарями, ундинами и монахинями. Последователи этой школы обратили внимание на масляные краски и на светскую сторону средневекового быта. Это были юноши, бравшие сюжеты из книг и передававшие их нежно и мягко. Гильдебрандт чаще всего вдохновлялся Шекспиром, появившимся тогда в переводе Шлегеля; изредка он писал на сюжеты из «Фауста» и Байрона.

*Мориц фон Швинд (1804—1871) был свободен от ложного романтизма, воскрешаю*щего средневековые формы. Для него герои старых немецких сказок и легенд сущест-



Рис. 767. **Вильгельм фон Каульбах.** Дом сумасшедших. *Фрагмент*

вовали в действительности и оживали в его произведениях. Швинд всюду оставался самим собой. Итальянские мастера были ему чужды; для него имела значение только немецкая живопись. *Его лучшие работы — небольшие пейзажи и картины сказочного содержания,* которые полны прелести и наивной поэзии немецких легенд.

По богатству и разнообразию чувства и настроения Швинд вполне современен. При всей поэтичности, в его работах чувствуется и современная тоска, стремление вырваться из обыденной жизни и вернуться к золотому веку. Никто не умел так поэтично передать немецкую природу, особенно леса. Еще свободнее и легче его акварели и иллюстрации. Лучшие из них: «Семь воронов», «Золушка» и «Прекрасная Мелюзина». Романтизм достиг в произведениях Швинда расцвета и окончился вместе с ним.

Карл Фридрих Лессинг (1808—1880) первым начал изображать историческое развитие народа. Прочитав в 1832—1833 г. «Историю Германии» Менделя, он написал «Гуситскую проповедь» и целый ряд картин, где изображал борьбу церкви и государства, противоречия между личными убеждениями и традицией. Три картины из жизни Гуса

были встречены сочувственно сторонниками протестантизма как противоречившие католическому направлению в царствование Фридриха Вильгельма IV и тенденциям назарейцев.

Наиболее блестящим последователем Корнелиуса стал Вильгельм фон Каульбах (1805—1874), родившийся в княжестве Вальдек. Отец его был золотых дел мастером, гравером и миниатюристом, и первые уроки живописи сын получил от него. Каульбах всеми силами противился уговорам отца стать живописцем. Только семейные проблемы заставили его в 1822 г. поступить в дюссельдорфскую мастерскую Корнелиуса.

В 1826 г. король Баварский Людовик задумал грандиозный план превращения Мюнхена в германские Афины. Он собрал в Мюнхен всех выдающихся художников, и в том числе и Корнелиуса с учениками. Однако и тут, работая над мифологическими сюжетами, молодой живописец скучал и искал чего-нибудь поинтереснее. И он принялся за изображения типов из сумасшедшего дома (рис. 767), прославивших его больше, чем фрески Мюнхенского музея.

В Каульбахе сочеталось две особенности: он был тонким юмористом и создателем грандиозных фресок. Природный юмор прорывался у него всюду, и серьезная важность колоссальных композиций этому не мешала. Недаром одной из превосходнейших работ Каульбаха принято считать иллюстрации к знаменитой поэме Гете «Рейнеке Лис».

Те же сатирические тенденции проявились у Каульбаха при создании наружных фресок мюнхенской Пинакотеки. Эти фрески озлобили против него всех живописцев: он изобразил всю историю выполнения работ по заказу Людовика. Сюжет этих фресок составили жадность, зависть, взаимная ненависть и мелочные ссоры. Многие осуждали художника за «вынос сора из избы», но никто не мог отказать ему в талантливости изображения.



Рис. 768. **Адольф Менцель.** Старый Фриц

Другим крупным талантом был Адольф фон Менцель (1815—1905). Его можно поставить во главе европейских художников, действительно способствовавших прогрессу в искусстве. Он был противником шаблонности и желания угодить вкусу и в истории искусств стоит в одном ряду с Месонье и Альма-Тадема.

Менцель — это едва ли не самый блестящий талант Германии. Он не писал двадцатиметровых композиций на аллегорические темы, не изображал триумфов победителей, не возбуждал чувственности изысканными ракурсами женских торсов. Это великий реалист, и притом реалист-мыслитель (рис. 768, 769). Ему можно было скептически относиться к академическим требованиям хотя бы потому, что он был самоучкой, а писал лучше прославленных профессоров. Такие художники обычно не доживают до своей славы: она приходит после их смерти. Но Менцель был признан при жизни.

Адольф Менцель появился на свет во время восстановления Германии после Наполеоновских войн. Отец его был инспектором женской школы в Бреславле. Менцель получил домашнее образование, его готовили к ученой карьере. Любовь к рисованию обнаружилась у Менцеля рано. Старик Менцель приобрел литографию, и Адольф взялся за литографский карандаш. Вскоре отец перенес литографию в Берлин и в 1832 г. умер, оставив семнадцатилетнего мальчика сиротой.

Менцель рисовал этикетки на бутылки, меню, прейскуранты, свадебные билеты. Ему советовали учиться серьезно и поступить в академию. Он поступил, но никаких успехов там не добился. Он бросил и академических профессоров, и студию. Юноше было всего 19 лет, когда он выпустил альбом литографий «Тернии художественной славы», сделанный на текст Гете. В двенадцати рисунках он изобразил процесс зарождения в мальчике любви к искусству и препятствия, которые возникают на каждом шагу. Уже в этих юношеских композициях чувствуется сила крупного таланта. Вскоре он взялся за масляные краски, и стал писать картины сначала левой рукой (он был левшой), потом правой. Он научился писать обеими руками в зависимости от того, откуда падал свет.



Рис. 769. **Менцель**. Раввин

Известность пришла к Менцелю как к литографу-иллюстратору. В этом отношении он сыграл для Германии XIX в. ту же роль, что и некогда Дюрер. *Как Дюрер усовершенствовал гравюру на дереве,* так и Менцель улучшил травление на камне. Блестящими памятниками этого периода стали его «История Бранденбургского курфюршества» и «История Фридриха Великого». Для «Фридриха» решено было сделать 400 рисунков и отдать их выгравировать на дереве. Молодой художник стал рисовать по загрунтованным мелом деревянным доскам.

Успех книги был огромен, и следующим издателем Менцеля явился сам король Фридрих Вильгельм IV, который в 1843 г. решил издать «Сочинения Фридриха Великого». Художник должен был сделать около двухсот рисунков не более двенадцати сантиметров ширины каждый. Тут были виньетки, портреты, исторический жанр, баталии и аллегории. Менцелю была предоставлена полная свобода, и он иногда довольно зло иронизировал в своих рисунках над державным автором.

Эта работа дала материал для картин масляными красками из жизни короля. К ним относятся «Просьба королю»,— крестьяне подают просьбу проезжающему по дороге Фридриху, «Застольный кружок Фридриха Великого в 1750 г.», «Концерт в Сан-Суси» и др. В «Концерте» король изображен играющим на флейте. Аккомпанирует ему Бах. Несколько позднее Менцель написал «Присягу Фридриху» и «Фридриха под Гохкирхеном». Одновременно с этим он рисует сцены из жизни Фридриха пером, акварелью, гуашью. Всего таких работ у него более тысячи.

В 60-х — 70-х гг. XIX в. Менцель написал ряд придворных «Балов», «Ужинов» и «Военных празднеств». В то же время он обращался к сценам из средневековой жизни и к жанровым сюжетам, иногда — из парижской и итальянской жизни. Всюду Менцель оставался живым наблюдателем, превосходным мастером композиции и тонким психологом. Как и в молодости, когда он написал картину «Густав Адольф встречает свою супругу в Ганау» (1847 г.), так и в восемьдесят лет он оставался замечательным мастером и неутомимым тружеником.

К числу первоклассных художников XIX в. принадлежит Людвиг Кнаус, сын оптика, родившийся в 1829 году в Висбадене. Его по справедливости можно считать отцом европейского жанра. Подобно Алма-Тадема и Менцелю, он пробил себе дорогу упорным трудом.

Занимаясь дома вставкой стекол в очки, юноша старался научиться рисованию. С большим трудом ему удалось попасть в дюссельдорфскую академию, но ее директор, Вильгельм фон Шадов, не сумел разглядеть его способности. Юноша бросил академию, поехал в гессенскую деревеньку и там всецело отдался жанру. В 1850 г. на Берлинской выставке появилась его первая картина «Похороны в лесу». В следующем году жанры «Игроки», «Вор», «Пожар» и «Праздник» упрочили его репутацию.



Рис. 770. **Людвиг Кнаус.** Обеденная пора

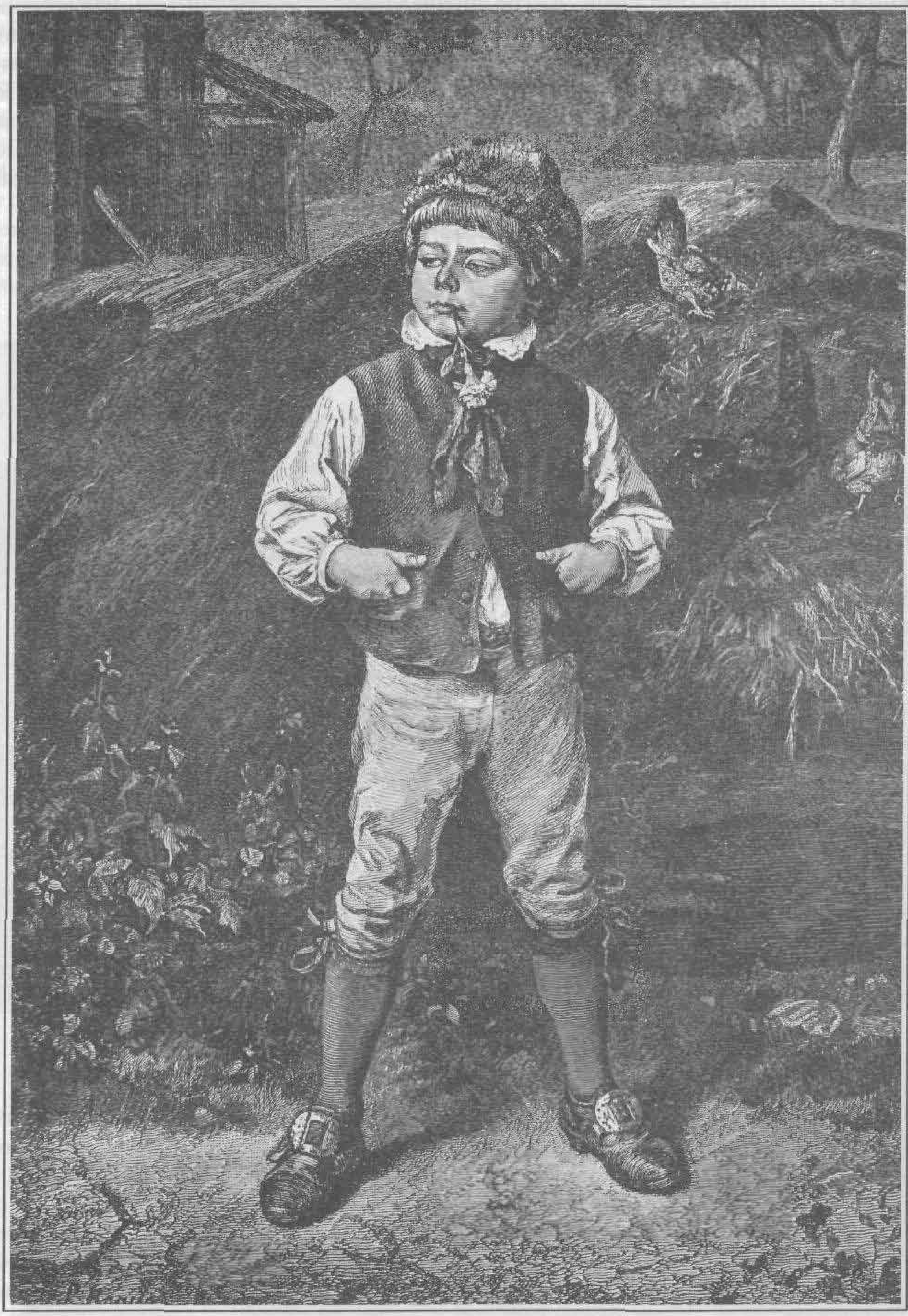


Рис. 771. **Людвиг Кнаус.** Деревенский аристократ



Рис. 772. **Людвиг Кнаус.** Весной

Он отправился в Париж посмотреть на технику современной школы, изучить луврскую коллекцию. В Салоне он сразу же получил золотую медаль. Всемирный город настолько благоприятствовал талантливому художнику, что он остался в нем на шесть лет. За это время он написал ряд превосходных картин, в том числе известную «Золотую свадьбу». На картине, являющейся одним из лучших жанровых изображений XIX в., вальсируют старики в окружении членов семьи и добрых соседей.



Рис. 773. **Вениамин Вотье.** Этюд для картины «Арест»

В начале 60-х гг. XIX в. Кнаус снова появился в Германии. Здесь он написал ряд изумительных по психологии жанров. На Всемирной выставке 1867 г. он получил за них золотую медаль и орден Почетного Легиона. Он победил даже Менцеля. В Германии художник жил в Висбадене, Берлине и Дюссельдорфе. Картины его росли в цене, и наконец он начал их продавать за колоссальные суммы.

С 1875 г. Кнаус стал профессором Берлинской академии. Но тут он сделал ложный шаг: написал «Святое Семейство». Здесь чувствовалось влияние Мурильо, Рубенса и Рембрандта, не было только Кнауса. Богоматерь написана условно, ангелы не отличаются особенной грацией, Иосиф неудачен, Младенец незначителен.

Но и эта работа не прошла бесследно. Выписывая голеньких ангелов, Кнаус увлекся прелестью детского тела и написал два античных жанра, изображающие крохотных нагих детей, пляшущих на лугу. Прекрасны его картинки-этюды, где одна фигура создает неотразимое впечатление. Это картины, которыми может гордиться немецкий народ.

Творчество Вениамина Вотье способствовало подлинному расцвету жанра. Его картины затрагивают самые нежные, глубокие движения души; при этом они всегда грациозны и скромны. Работы Вотье отличаются глубоко национальным характером, несмотря на его швейцарское происхождение и французское воспитание.

Вотье родился в 1829 году в Моргесе на Женевском озере, где его отец, мягкий, добродушный человек, был учителем и мечтал о месте пастора. Мальчика готовили к духовному званию, но с 1847 г. он начал учиться рисованию в Женеве, сначала у живописца Геберта, а потом у Лугардоне. По совету жанриста Жака Альфреда ван дер Мюйдена он отправился в Дюссельдорфскую академию. Его рисунки не были приняты из-за «французской манеры» письма. Вотье добился, чтобы его взяли в академию, но проучился он всего 8 месяцев.

Его следующим наставником стал известный художник Иордан. Он передал ученику свою верность натуре и пристрастие к общему серому тону. В 1853 г. Вотье предпринял путешествие на родину, где брал уроки у Жирарде. Здесь впервые в нем проявилось стремление к родным мотивам. Полугодовое пребывание в Париже в 1856 г. не заставило его изменить избранному им народному направлению. Сначала он брал сюжеты для картин из швейцарской жизни, но в 1858 г. после путешествия по Шварцвальду стал классическим живописцем провинции каменотесов Геррширида. Вотье привлекали великолепные здоровые типы мужчин и женщин, сохранивших не только живописные костюмы времен Реформации, но и привычки и нравы средних веков.

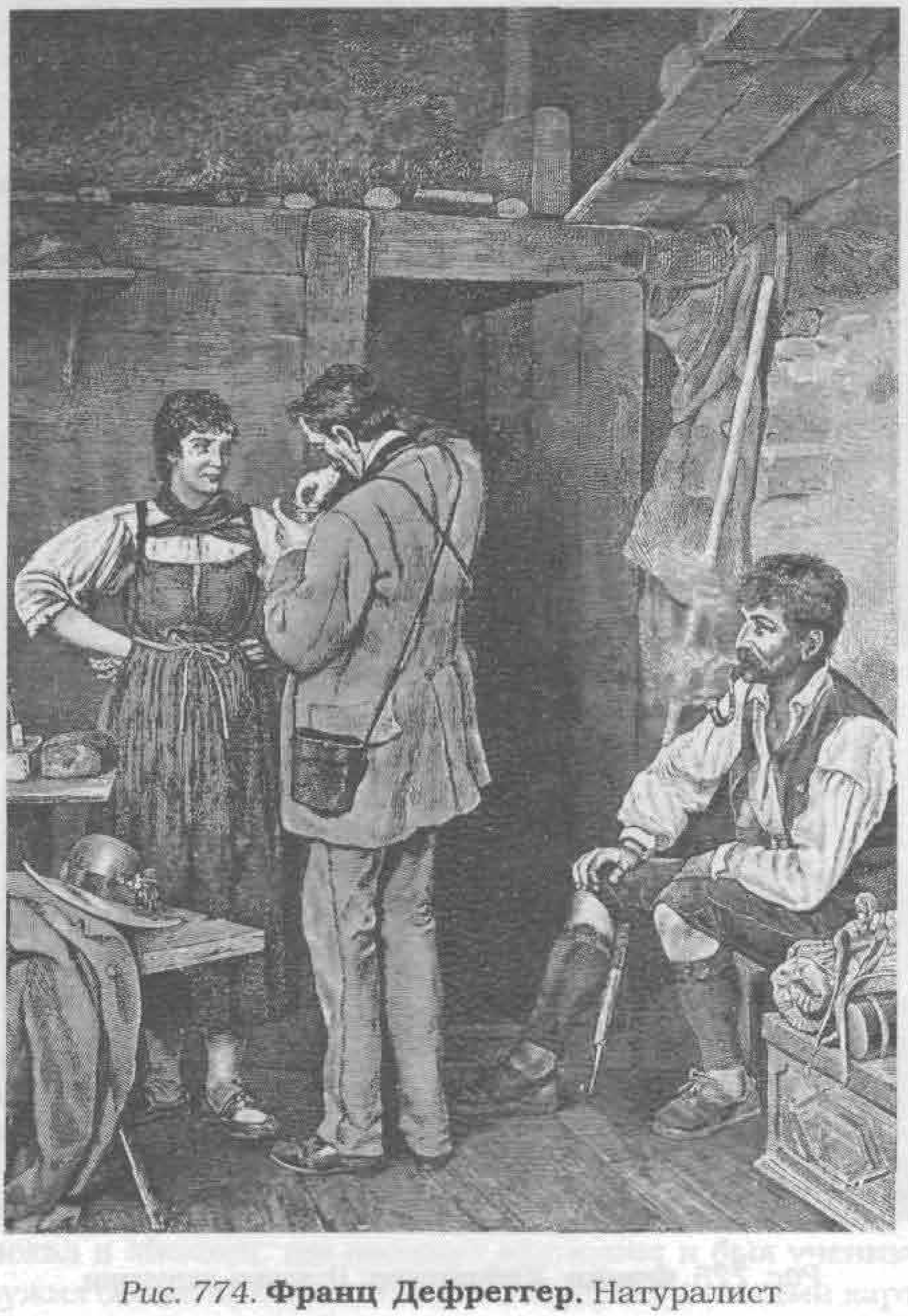


Рис. 774. **Франц Дефрегер.** Натуралист

Вотье часто изображал болезни, смерть и похороны. Это настроение заметно в картине «У постели больной» (1883), где около умирающей молодой женщины печально сидит муж с ребенком на коленях, а в окно виден солнечный день. «Первый урок танцев» (1868) — одна из лучших вещей Вотье. Она особенно близка немцам своим сдержанным юмором, светлым жизнерадостным настроением и своеобразной грацией. Все картины Вотье отличаются отчетливостью и тщательностью отделки мельчайших деталей. Он стремился изображать человека в его нормальном, гармоничном состоянии души и тела, и потому редко писал разыгравшиеся страсти. К числу таких работ принадлежит картина «Арест» (1879), драматическое и сильное произведение (рис. 773).



Рис. 775. **Франц Дефреггер.** Головка девушки

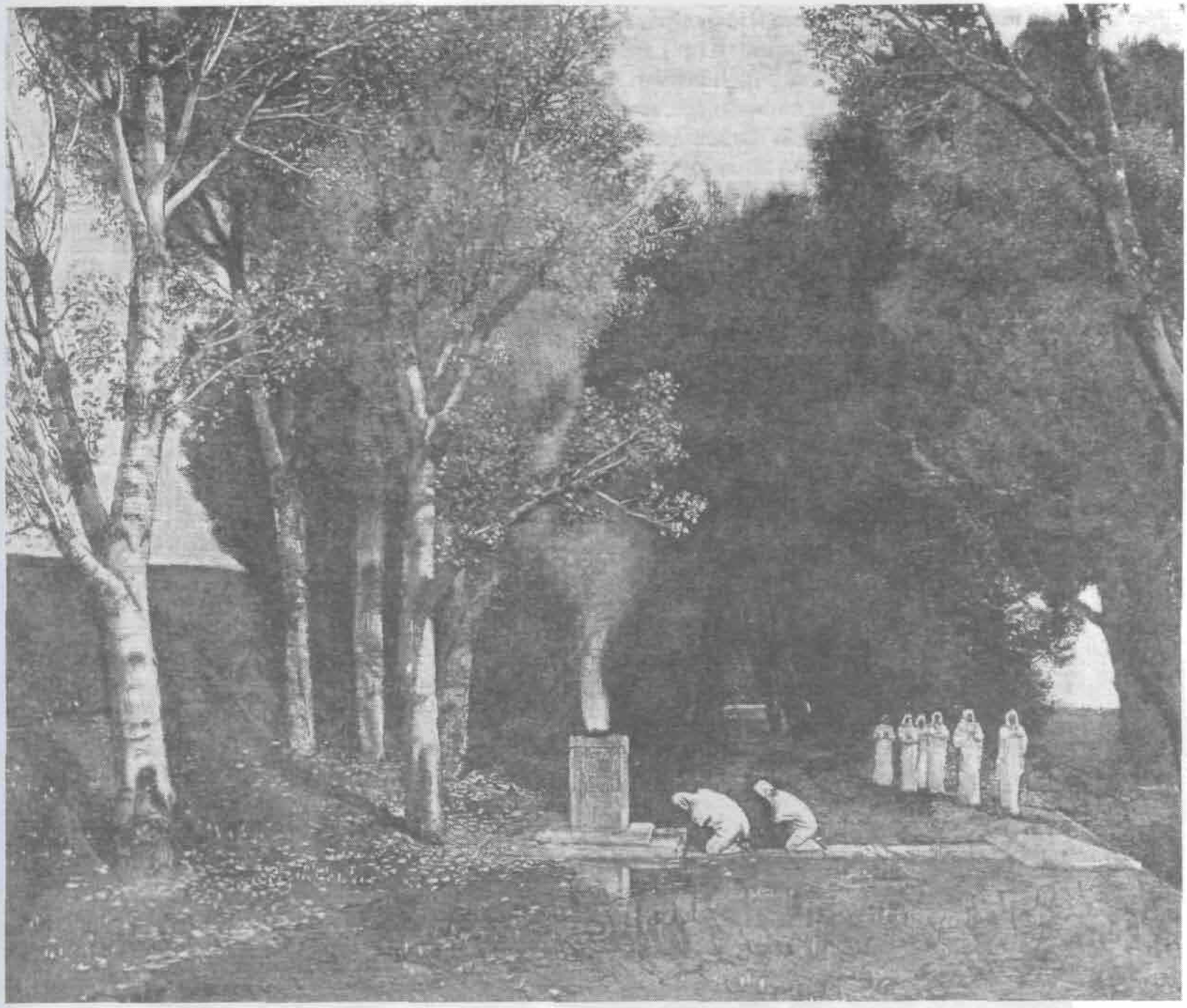


Рис. 776. **Арнольд Беклин**. *Священная роща*

Кроме того, Вотье был прекрасным иллюстратором. Особенной известностью пользуются его иллюстрации к одной из частей «Мюнхгаузена», к «Босоножке» Ауэрбаха, «Герману и Доротее», стихотворениям Уланда и к народному календарю Флемминга.

Франц Дефреггер, известный жанрист (рис. 774, 775), родился в 1835 г. в Штронах (в Тироле), вырос в деревне и впервые приехал в Мюнхен в 1860 г. В 1864 г. он стал учеником Пилоти. Известность ему принесла картина «Иосиф Шпекбахер» (1868), замечательная меткой характеристикой действующих лиц. Вскоре появилась картина «Ringkampf в Тироле» (1870). Изображение мирной, спокойной жизни тирольцев принесло художнику большой успех. Он очаровывает глубиной чувства и жизненностью фигур. Главные произведения этого рода — «Бал на лугу», «Мюнхенский октябрьский праздник», «Последнее воззвание в Тироле», «Возвращение победителя», «Шествие на смерть Андрея Гофера», «Андрей Гофер перед послами императора», «Любовное письмо», «Тирольский кавалер».

Эдуард Грютцнер, жанрист, родился в 1846 г. в Гросскарловице (в округе Оппельне). В 1864 г. он приехал в Мюнхен, где посещал академию и был учеником Карла Пилоти. С 1869 г. он заслужил общее признание своими юмористическими картинами. Иногда он

писал комические сцены из Шекспира, иногда забавные стороны жизни монахов («Монастырский погреб», «Пивоварня» и пр.), их любовь к музыке («Концерт в монастыре»), а также веселые стороны охотничьей жизни. Всюду у него дана мастерская характеристика, иногда со склонностью к карикатуре, и всегда — сильные краски.

Первым представителем идеализма в Германии стал Арнольд Беклин, родившийся в 1827 г. в Базеле. Он изучал живопись в Дюссельдорфе, Брюсселе и Париже. В 23 года он отправился в Рим, где женился на итальянке. В 1858 г. он стал преподавателем в веймарской Академии. За это время им были написаны «Панический ужас» и «Охота Дианы». До 1886 г. он жил в Мюнхене, Базеле, Риме и Флоренции; с 1892 г. — под Флоренцией.

Беклин — пейзажист в полном смысле этого слова. С одинаковым искусством он передавал мирные весенние, одинокие и пустынные пейзажи. Все грациозное, возвышен-



Рис. 777. **Франц Ленбах.** Семейный портрет

ное и трагичное, мистическое возбуждение страсти, бурные волны и спокойные утесы вызывали живую игру его воображения. Художественное чувство Беклина развивалось в окружении роскошной итальянской природы: Кампань с ее городами, стадами быков, Тиволи, Неаполь и Флоренция. Вся жизнь Беклина — постоянное наблюдение за природой. В его произведениях воплощена полная гармония пейзажа с фигурами (рис. 776).

Таинственное настроение природы зависит от изображенной сцены. В картине «Анахорет» это гора, на склоне которой молится на коленях перед крестом полуобнаженный пустынник. Вороны летают над ним, небо низко нависает из-за угрюмых деревьев. Общий характер пейзажа — мрачный и угрюмый. В «Вилле у моря» — тихая меланхолия в волнах, мягко разбивающихся у берега, и в сером небе, едва освещенном солнцем, и в темной женской фигуре, стоящей в нише и смотрящей на море печальным взором.

Вся природа у Беклина живет самостоятельной жизнью. Белые стены кажутся призраками, освещенные окна дома на горе сверкают, будто глаза горного духа. Каждому явлению природы его фантазия дает видимый образ: в горном ущелье дракон пугает проходящих, в пустыне перед убийцей являются фурии; в полдневный зной Пан будит пастухов и сопровождает их насмешливым ржанием. Вода у него представлена в виде нимфы под прозрачной вуалью, задумчиво слушающей пение птиц. Пары, поднимающиеся из источника, превращаются в призраки веселых детей.



Рис. 778. **Эдуард Мейергейм.** Урок вязания

Колорит Беклина прекрасен. Еще во время господства темных тонов его краски поражали яркостью и свежестью. Впоследствии он использовал целую шкалу оттенков от самого темного до яркого. В «Острове смерти» над морем, небом, деревьями лежит как будто траурный креп. Беклин обладал свойством, которое впоследствии почти исчезло из сферы искусства,— здоровьем. В произведениях его современников, Берн-Джонса, Россетти, Пюви де Шаванна, наоборот, заметна нервозность, изломанность, психопатичность.

Франц фон Ленбах (1836—1904) родился в Шробенгаузене (в Верхней Баварии). Он был учеником Грефля и Пилоти в Мюнхене. С ними он путешествовал в Рим, где написал свою первую имевшую успех картину «Римский форум». С 1867 г. он писал только портреты, замечательные редкой виртуозностью колорита (рис. 777). Образцами могут считаться портреты Поля Гейзе, барона фон Шака, Франца Лахнера, Мольтке, Рихарда Вагнера, Бисмарка, короля Людвига II, графини Марш фон Шлейниц и английского государственного деятеля Гладстона.

Карл Пилоти (1826—1886) — известный исторический живописец, учился у своего отца, а в 1840 г. поступил в местную академию при Шнорре. Позже он сотрудничал в издании литографии с произведений Мюнхенской Пинакотеки, а в 1850—1852 гг. учился в Антверпене и Париже. Там, под впечатлением бельгийской и французской техники красок, он перешел к новому колориту, которому и обязан своей громкой славой. Первое произведение в этом роде — жанр «Кормилица» (1853), который привлек большое внимание своей натуральностью и блестящей техникой. Затем появилась картина «Сени перед трупом Валленштейна» (1855). В 1856 г. он еще раз посетил Париж и в Риме сделал

этюды к большой картине «Нерон после пожара Рима», которая произвела сенсацию на Выставке 1861 г.

Из его позднейших картин того же направления интересны «Галилей в темнице, мастерски скомпонованное «Убийство Цезаря», «Открытие Америки», «Туснельда, идущая в триумфальном шествии Германика» и «Последнее шествие жирондистов 31 октября 1793 г.», «История Мюнхена» в новой ратуше города, «Мудрые и неразумные девы» и «На арене». К числу его лучших учеников принадлежат такие мастера, как Макарт, Ленбах, Дефреггер, Лицен-Майер, Грютцнер, Курцбауэр, Шмидт и др. В 1874 г. он был назначен директором мюнхенской Академии.

Ансельм Фейербах (1829—1880), сын археолога, родился в Шпейерке. В Дюссельдорфе он учился у Шадова, в Мюнхене у Генелли и в Париже у Кутюра. Колорит картин этого художника, хотя и полон настроения, но слишком матовый и скучноватый. После своих первых полотен, полных величественной серьезности, «Данте с благородными дамами Равенны»,



Рис. 779. **Габриэль Макс.** Последний привет христианской мученице на арене



Рис. 780. **Ганс Макарт.** Женский портрет

«Франческа да Римини», он обратился к изображению античной жизни и достиг большого успеха особенно «Пиром у Платона» (1869). Далее следовали картины «Медея», «Приговор Париса», великолепная «Битва амазонок». В 1873 г. он был профессором Венской Академии. Его последней работой, начатой в Венеции, было «Падение титанов». Она предназначалась для потолка в Венской Академии.

Эдуард Мейергейм (1808—1879) первым ввел в немецкую живопись реальные изображения крестьян и детей. Он вырос в Данциге и в своих картинах изображал жизнь провинциального городка (рис. 778). С сельской жизнью он познакомился, путешествуя по Гарцу, Вестфалии и другим провинциям. Его картины сельской природы и семейные сцены с действующими лицами в старинных костюмах идилличны и сентиментальны. Видно, что художник горячо сочувствует радостям и горестям простых людей. В его полотнах преобладает ясность, сочность колорита и чистота настроения. Картины Мейергейма пользовались большим успехом и известностью в Германии.



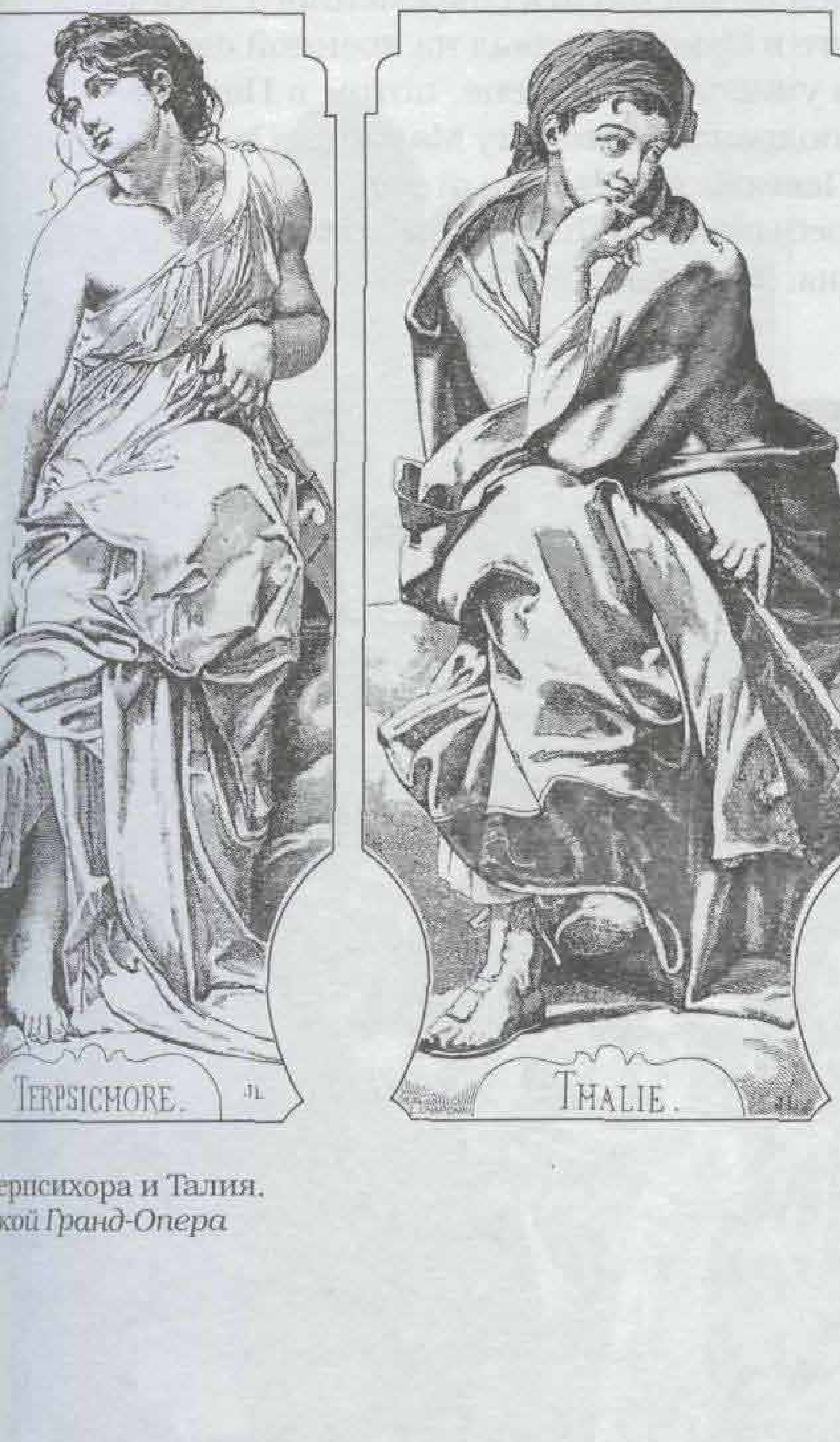
Рис. 762. **Бодри**. Калли
Декоративная жив

Габриэль Макс, сын скульптора Иосифа Макса, родился в 1840 году в Праге, учился в Пражской и Венской академиях, а с 1863 года у Пилоти в Мюнхене. Макс — созерцательный художник в живописи. Он психологически разрабатывает меланхоличные и лирические настроения, мысли, напоминающие о смерти и тлении (рис. 779). Колорит у него гармоничный и нежно-мягкий. Нередко Макс выступал как символист, но его аллегорические фигуры столь же реальны, как и прочие действующие лица. Примером этого может служить его картина «Вивисектор».

При обработке исторических сюжетов Макс не искал исторические типы, а обходился небольшой группой натурщиц и натурщиков. Одна и та же головка у него фигурирует на целом ряде картин. Правда, головка натурщицы подобрана очень удачно, в ней много чистоты, непосредственности и какого-то кроткого недоумения. Последователей у Макса не было.

Его картины очень ценились любителями, тем более что писал он сравнительно мало. Из его утонченных, частью очень трогательных и потрясающих картин интересны «Мученица на кресте», «Монахиня», «Сестры Милосердия», «Каждую ночь во сне», «Обезглавленная Гретхен», «Мнимо умершая Юлия», негармоничная по краскам «Невеста льва» (по Шамиссо), «Агасфер», «Христос, воскрешающий умершую». Габриэль Макс был профессором мюнхенской Академии.

Ганс Макарт (1840—1890) в свое время был уволен из Венской академии, как лишенный таланта. В 1859 г. он поступил к Пилоти в Мюнхене и еще учеником проявил большой талант в колорите (рис. 780). Особенно блестящи и оригинальны краски в его фресках семиметровой длины «Чума во Флоренции» (или «Семь смертных грехов»), которые вызвали острую критику. В 1869 г. он поселился в Вене и начал многостороннюю деятельность в своей мастерской, построенной за государственный счет.



ерпсихора и Талия.
кой Гранд-Опера

Вскоре появились превосходные по блеску красок обе картины «Изобилие» («Дары земли и моря»), затем в 1873 г. богатая фигурами, но бедная по мысли «Присяга перед Катариной Корнаро», рисунок для занавеса городского театра в Вене, роскошная «Клеопатра». После зимы 1876 г., которую художник провел в Египте, появились античная «Прогулка по Нилу», «Въезд Карла V в Антверпен», «Пять чувств» (1879), замечательная ландшафтом «Охота Дианы», «Купающиеся женщины» (или «Лето»), чисто фантастическая роскошная картина с удивительным колоритом. В 1882 г. им были написаны три картины для потолка в парадном зале Венской ратуши: «Современная Вена».

Франц Стук был многообещающим талантом. Вначале он получил известность благодаря своим иллюстрациям в журналах. Первая его картина называлась «Страж рая». С тех пор он прекрасно передавал то грацию, то ужас легенд. Иногда он изображал Сатану в виде привидения, выходящего из темноты; иногда фавнов, вскарабкавшихся на дерево или дерущихся; иногда наяд, слушающих игру пастуха на флейте; кентавров, скачущих по лугам. В его «Дикой охоте» ночные призраки с Сатаной во главе выезжают из темноты на скелетах животных с откинутой головой и оскаленными пастями. С замечательной поэтичностью Стук передавал содержание немецких сказок с заколдованными принцами и принцессами.

На картине «Грех» изображена прекрасная женщина со страшным и манящим взором, которую обвивает змея; «Сфинкс» — полузверь, насмерть сжимающий в объятиях тело юноши, не разрешившего роковой загадки; «Люцифер» — олицетворение зла; и «Война» — страшный призрак которой тащится на исхудалом коне по телам жертв, павших в бою. Все эти полотна исполнены мастерски, но являются плодом болезненного воображения художника.

* * *

Изображение Христа в мировой живописи переживало несколько этапов. В конце XIX в. Христа начали писать в современной обстановке, пытаясь связать религию с современностью.

Но изображение Христа в виде западного еврея XIX в. нелепо. Уде почувствовал это, и вместо современного иудея начал писать современного Христа. Уде родился в 1848 году в Волькенбурге в Саксонии, был на военной службе, которую оставил ради живописи. Он учился в Мюнхене, потом в Париже у Мункачи и поначалу писал рыцарей, подражая колориту Макарта. От пребывания в Париже остались картины «Певица» и «Семейный концерт». Его миросозерцание изменилось во время пребывания в Голландии. «Швеи» и «Шарманщик» — многообещающие жанры, которые ознакомили мюнхенскую



Рис. 781. **Уде.** Благословление детей





Рис. 782—783. **Бруно Пиглльгейм.** Идиллия

школу с результатами французского реализма. Таковы его детские сцены «Степная принцесса», «Актер», портреты и другие выдающиеся работы.

Первой библейской картиной Уде, написанной на пленэре, была «Нагорная проповедь». Христос, усталый и измученный, проповедует, сидя на скамье, в поле. Вокруг дети и женщины благоговейно слушают его. Вдали, на холме, деревушка. Вся сцена освещена косыми лучами вечернего солнца.

Каждое произведение Уде отличается сердечностью, мягкостью. Его Христос — воплощенная любовь к человечеству, Мария — средоточие материнской любви. В «Нагорной проповеди» мастерски изображены наивное смирение, набожность, внимание, с которым слушатели стараются вникнуть в смысл слов проповедника. Но лучше всего удается Уде изображение детей с блестящими, доверчивыми глазами и лепечущими губами (рис. 781).

Творчеству Уде много подражали за границей, особенно Скредсвиг, Эдельфельт, Дермитт, Беро и др. В Германии же только Фирле и Герман Нейгауз делали более или менее удачные попытки в стиле Уде. Остальные изображали библейские сюжеты в поэтически-сказочной обстановке.

* * *

Во второй половине XIX в. Мюнхен оказался центром нового искусства. Сюда съезжались сильные молодые таланты, которые постоянно самосовершенствовались, изучали новое в искусстве. Один из них — Бруно Пигль-



Рис. 784. **Бруно Пиглъгейм.** Любимец

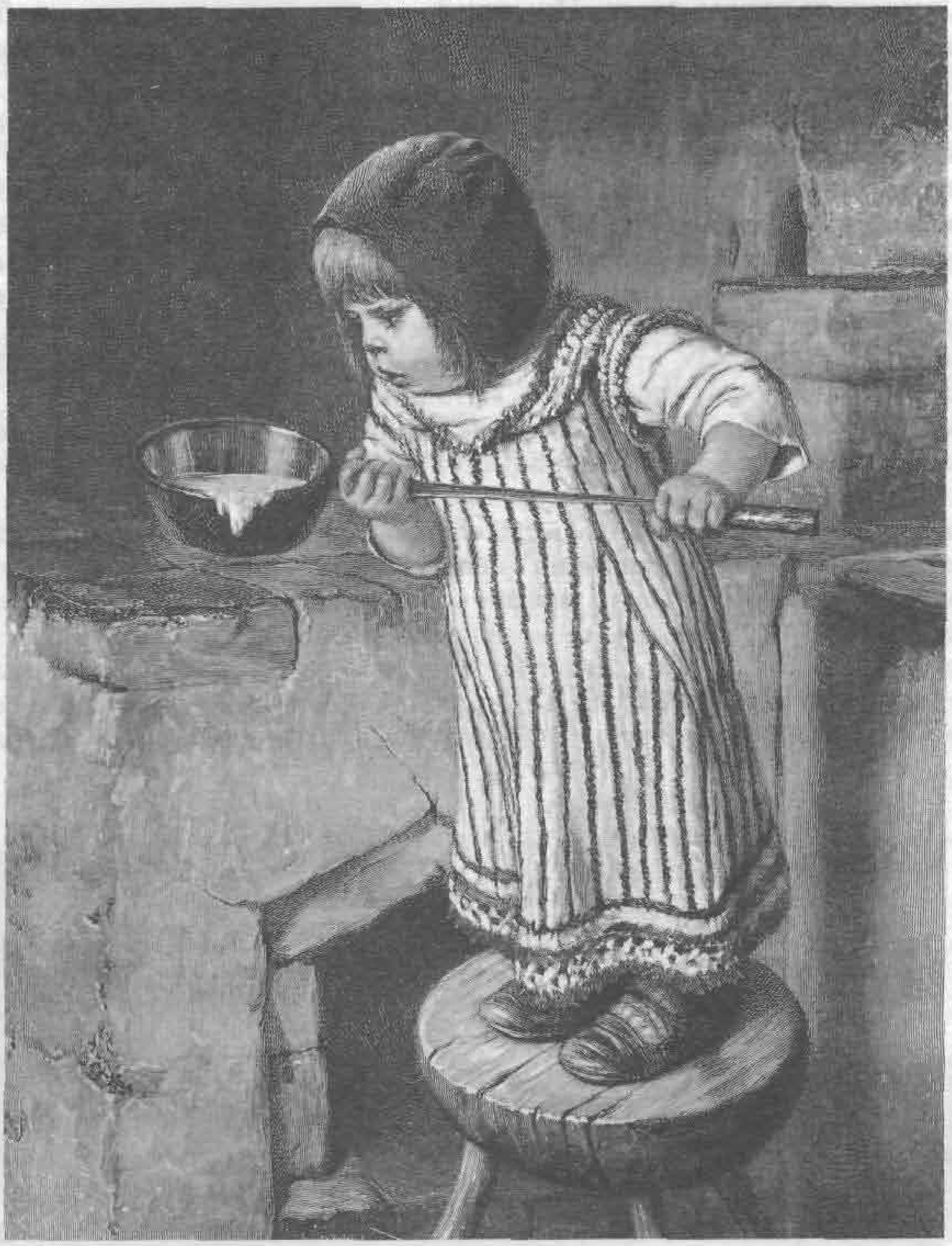


Рис. 785. **Герман Каульбах.** Маленькая хозяйка

гейм. Он не поддался новому направлению, но в то же время изображал действительность без подражания старым мастерам.

Впервые на него обратили внимание после появления картины «Moritur in Deo» — смело и изящно нарисованного ангела, принимающего душу Спасителя. Затем Пиглъгейм своим «Распятием Христа» открыл новые горизонты панорамной живописи. Его изображения кентавров, «Положение во гроб», «Слепая», которая идет, опираясь на посох, через ниву, принадлежат к выразительнейшим картинам Германии конца века. В декоративной живописи он занимал одно из первых мест, хотя его работ в этом роде немного.

Каждое произведение Пиглъгейма весело, фантастично и оригинально. В них нет академической сухости, всюду царят жизнь, увлечение и ра-

дость. Свидетельством тому «Идиллия» — две композиции, изображающие девочку с собакой (рис. 782, 783), и прелестная картина «Любимец» (рис. 784).

Герман Каульбах, сын Вильгельма Каульбаха, исторический жанрист, родился в Мюнхене в 1846 г., учился у Карла Пилоти. Его картины отличаются блестящей техникой и особенно превосходной отделкой деталей, как, например, «Людовик XI и его цирюльник Оливье ле Дэн в Перонне» (1869), «Исповедь детей», «Последние минуты Моцарта» (1874) и «Лукреция Борджиа» (1882). Примером его замечательных жанров являются картины «Теперь поймаю», «Маленькая хозяйка» (рис. 785) и иллюстрация к известной немецкой сказке о хаммельнском крысолове.

Фридрих Август Каульбах, троюродный брат Германа и сын художника Фридриха Каульбаха, был известным жанристом. Источниками сюжетов его картин являлась старогерманская жизнь. Его портреты пользовались большим успехом. Наиболее характерные картины художника «Весна» (рис. 786), «Интересная страница» и «Женский портрет».

Людвиг Пассини, популярный акварелист, родился в Вене в 1832 году; учился в академии, затем путешествовал по Далмации с акварелистом Карлом Вернером, а после этого поселился в Риме. Жанровые сцены на фоне разнообразных зданий Пассини изображал с большим искусством: они отличаются удивительной тонкостью передачи и совершенством колорита. Среди произведений Пассини знатоки выделяют картины «Певчие в церкви» (1870), «Читающий Тасса», «Процессия в Венеции» (1874) и «Продавец дынь в Киоджии». С 1873 г. он жил в Венеции. «Беседа» (рис. 787) — один из жанров художника.



Рис. 786. **Фридрих Каульбах.** Весна

* * *

Среди европейских художников XIX века было немало талантливых мастеров. Один из них, Ари Шеффер (1795—1858), жанрист и исторический живописец, родился в Дордрехте и был учеником Герена. Вначале он писал в духе французской школы. Ему принадлежали многочисленные жанры и исторические картины серьезного содержания со склонностью к чувствительным и патетическим сюжетам. Позднее, изучив в Голландии Рембрандта и многое у него позаимствовав, Шеффер посвятил себя изображению сцен из Библии или немецких поэтов. Он стал одним из главных представителей романтического жанра. К таким картинам принадлежат его сцены из «Фауста», «Франческа да Римини», «Христос-Утешитель», «Плач Христа об Иерусалиме» и несколько батальных картин для исторического музея в Версале. В 1862 г. ему воздвигли в родном городе бронзовую статую.



Рис. 787. **Людвиг Пассини.** Беседа

Изображения животных сэра Эдвина Ландсира (1802—1873) пользовались огромной популярностью. Он наделял животных человеческими свойствами, представлял их в облагороженном, идеальном виде. Количество произведений Ландсира очень велико, и они принесли ему славу и богатство. Лучшие из них принадлежат периоду 1840—1850 гг., как, например, известный портрет ньюфаундленда. Собака была любимым предметом изображения Ландсира; также он изображал овец, коз, оленей среди шотландской природы. Лошадей он писал редко, но всегда с замечательным пониманием. По его рисунку отлиты львы Нельсоновой колонны.

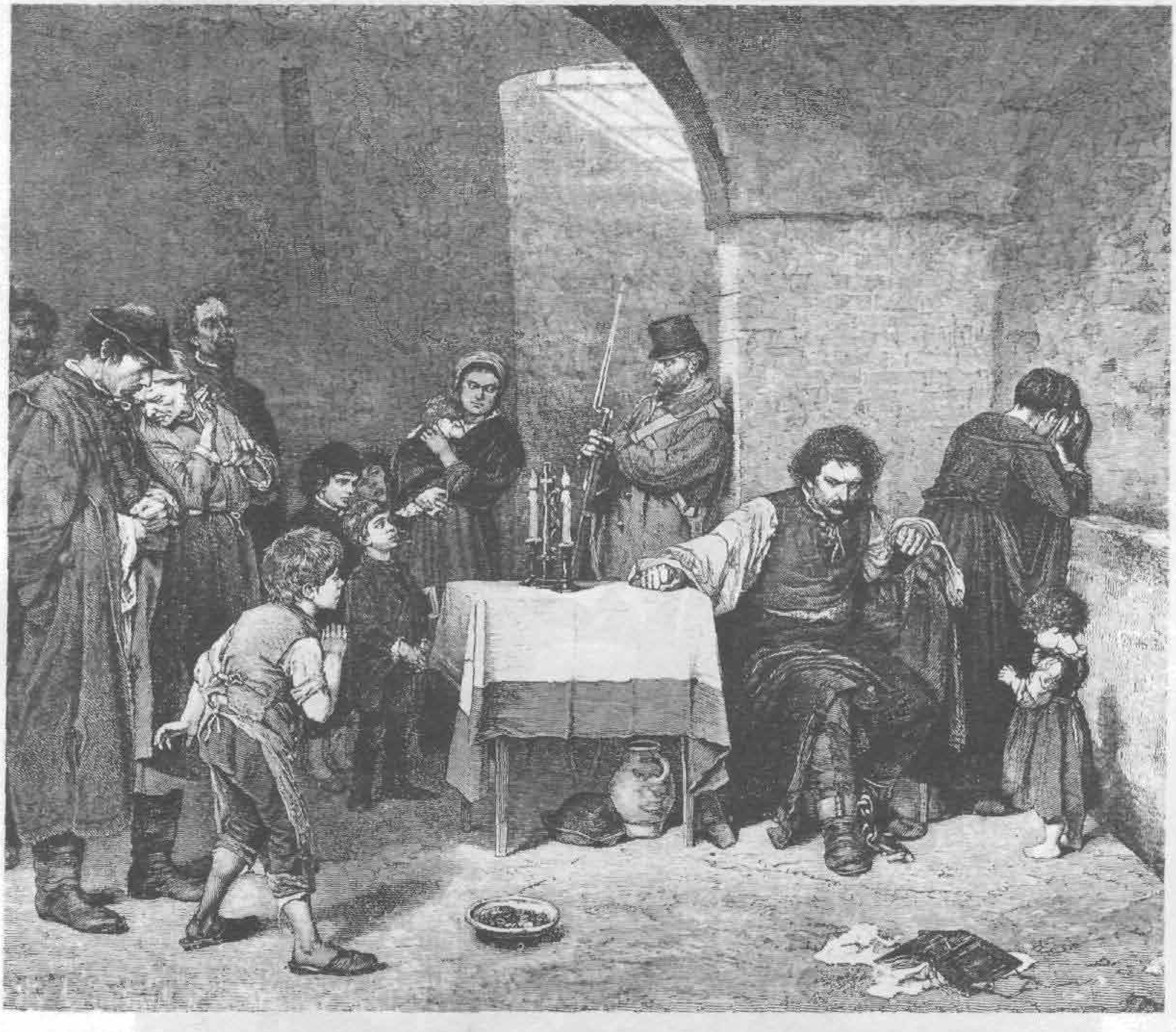


Рис. 788. **Михай Мункачи.** Последние часы осужденного. *Фрагмент*

Своеобразный талант Альбрехта Адама (1786—1862), сухого и правдивого реалиста, был чужд классическим теориям. В 1800 г., когда французские войска проходили через Нердлинген, он был учеником кондитера. Альбрехт ушел вслед за войсками и вскоре начал изображать военные эпизоды, имевшие большой успех.

В возрасте шестидесяти двух лет он участвовал в Итальянской кампании 1848 г. Его картины — беспристрастные, точные и спокойные документы, в которых разнообразно и неутомимо описана жизнь войска во время войны. Особенно живо он изображал

лошадей во время битвы, в конюшне, на параде. Лучшими по колориту были его последние картины, например «Битва под Москвой».

После смерти художника осталось 85 листов с изображением военных сцен из 1812 г., изготовленных для принца Евгения Богарне, «Voyage pittoresque militaire» (120 листов), 16 картин битв, исполненных для герцога Макса Лейхтенбергского и др.

Йозеф Исраэлс (1824—1911) относился к блестящим представителям голландской школы живописи. Его «Гамлет» и «Аарон» характеризовали художника как исторического живописца. Но Исраэлс поселился в деревушке близ Гаарлема и отдался жанру. Пре-



Рис. 789. **Александр Шнейдер.** Иуда Искариот

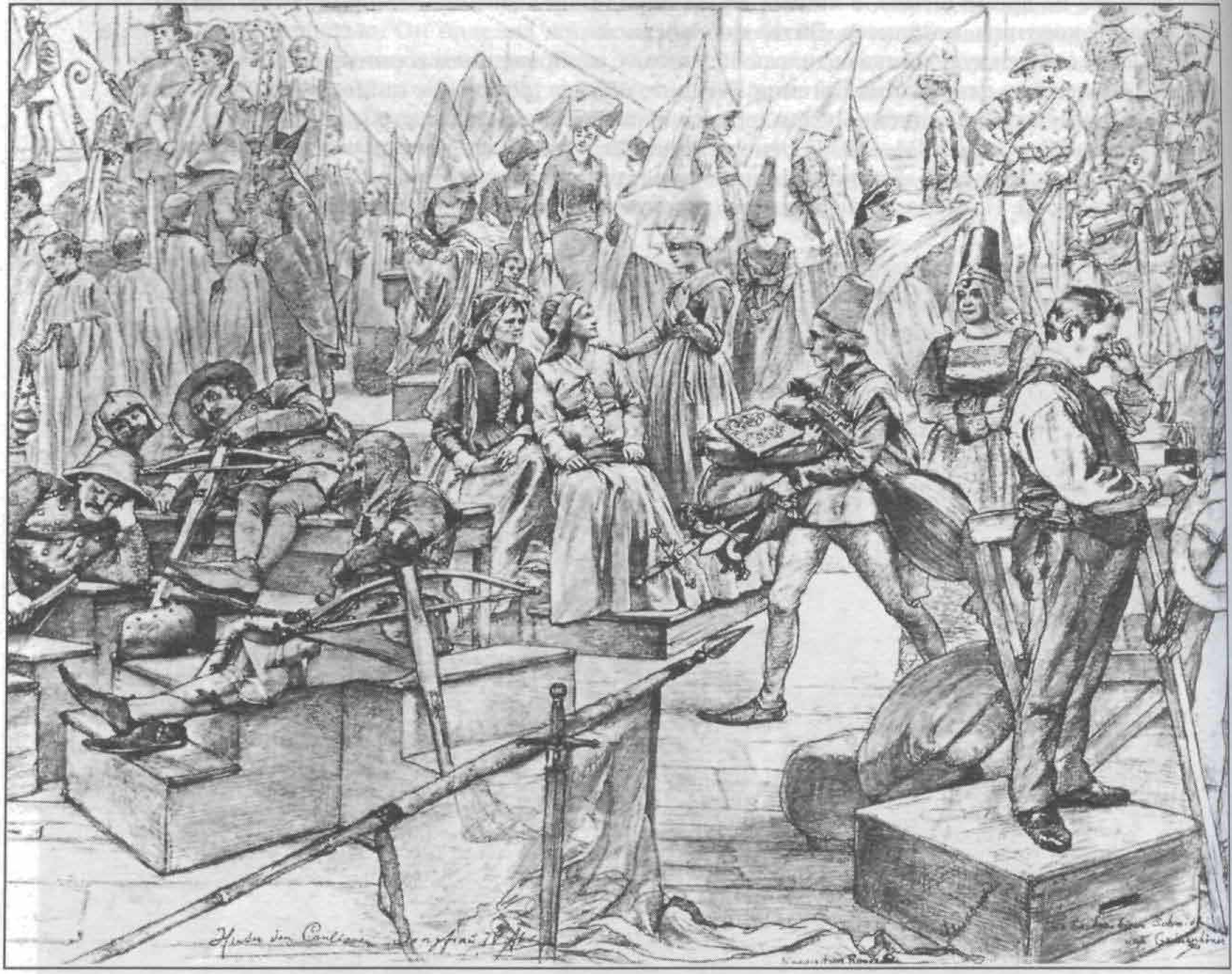


Рис. 790. **Аллерс.** За кулисами во время представления «Орлеанской девы» в театре герцога Мейнингенского. *Рисунок с натуры*

восходна его картина «Труженики моря, вытаскивающие якорь». Исраэлс по праву считался одним из лучших жанристов Европы.

Михай Мункачи (1844—1900) — очень крупный европейский талант, ученик Адама, Кнауса и Вотье. Одна из известнейших его картин — «Последние часы осужденного» (рис. 788). Не менее известно другое его произведение — «Христос перед судом Пилата», грандиозная композиция с энергично написанной головой Христа. К сожалению, Мункачи в возрасте 50 лет заболел острым психическим расстройством и был помещен под надзор психиатра.

* * *

В развитии европейской живописи конца XIX века наступил новый этап, связанный со становлением символизма.

Примером символизма в живописи является картина художника Леемпольса «Земной жребий и человечество», которая экспонировалась на всех крупных выставках Европы. Она была представлена и в Парижском Салоне

1897 г. Перед этой картиной в залах дворца на Марсовом поле стояла толпа зрителей, пытавшаяся понять, что изображает это море человеческих рук, протянутых к странному лику, появившемуся на небесах. Фантастику вплоть до рубежа XIX — XX веков можно было увидеть в основном в книжных иллюстрациях, однако впоследствии это начало перешло и в живопись.

Александр (Саша) Шнейдер, художник-символист, рисовальщик, литограф и гравер, родился в России, провел там раннее детство, а затем переехал в Дрезден. В 1889 г. он поступил в Дрезденскую академию, которую оставил через три года.

Его работы отличаются серьезностью, зрелостью замысла и передачи, оригинальностью фантазии. В религиозных сюжетах он находил новые идеи и придавал им новые и особенные формы. Полна потрясающего драматизма и глубокого внутреннего чувства композиция «Христос в аду», напоминающая манеру «Свидания» Микеланджело, где Иуда встречается со Спасителем на Страшном Суде.



Рис. 791. **Антонио Канова**. Мавзолей Клемента XIII. *Рим, собор св. Петра*



Рис. 792. **Андерс Цорн.** Туалет

В «Иуде Искариоте» (рис. 789), служащем как бы дополнением к первой картине, художник изображает предателя уже несущим наказание. Он ступает по раскаленным монетам, в тернах, постоянно видя призрак креста и ангела-мстителя. Композиции Шнейдера полны мистической загадочности. Масляными красками Шнейдер не пишет, работая в так называемой «черно-белой» манере.

Выдающийся французский график Гюстав Доре (1832—1883) создал романтически эффектные, великолепно проработанные иллюстрации к «Потерянному раю» Мильтона, Библии (1864—1866), «Дон-Кихоту» (1862—1863), сочинениям Рабле, «Божественной комедии» Данте и пр.

Новым способом изготовления иллюстраций стала цинкография. Образцом этой техники иллюстрации стал рисунок известного художника Христиана Вильгельма Аллерса, изображающий сцену за кулисами во время представления «Орлеанской девы» Шиллера в театре герцога Мейнингенского (рис.790). Аллерс славился как автор многих альбомов. Другой живописец-рисовальщик, Генрих Лоссов, тоже издал немало альбомов, где не только штрихи карандаша, но и места, тронутые растушкой, превосходно передавались при печати. Лоссов писал также масляными красками сюжеты из эпохи рококо.

* * *

Под скандинавским искусством подразумевают творчество художников трех народов: датчан, шведов и норвежцев. Долгое время искусство скандинавских стран не занимало ведущих позиций в европейской культуре. Живописцы и граверы нередко шли по следам мастеров Парижа и Мюнхена. Однако с течением времени их живопись, архитектура и скульптура становились все более своеобразными.

Крупнейшим талантом Скандинавского полуострова был Андерс Цорн (1860—1920), превосходный жанрист и портретист, часто экспонировавший свои произведения на выставках Парижа. Это был талант первой величины. Портреты его жизненны, жанры безыскусственны и интересны. Но и в нем чувствовалось стремление к подражанию французам, особенно в том, что им писано на пленэре. Картина «Туалет» выставлялась в Парижском салоне (рис. 792).

Норвежская живопись была представлена именами Венцеля, Крога, Веренскиольда, Мунте. Особенно талантливым портретистом был Таулау.

Датчане любили пейзажи и подражали «старым голландцам». У них сложилась целая плеяда талантливых пейзажистов: Мольс, Паульсен и др. Наиболее талантливыми жанристами были Югансон, Крейер, который известен и как прекрасный портретист, Цартман, представитель исторического жанра. Во главе датских живописцев стояли Паульсен, превосходный портретист и пейзажист, и жанрист Хаммерсхей.

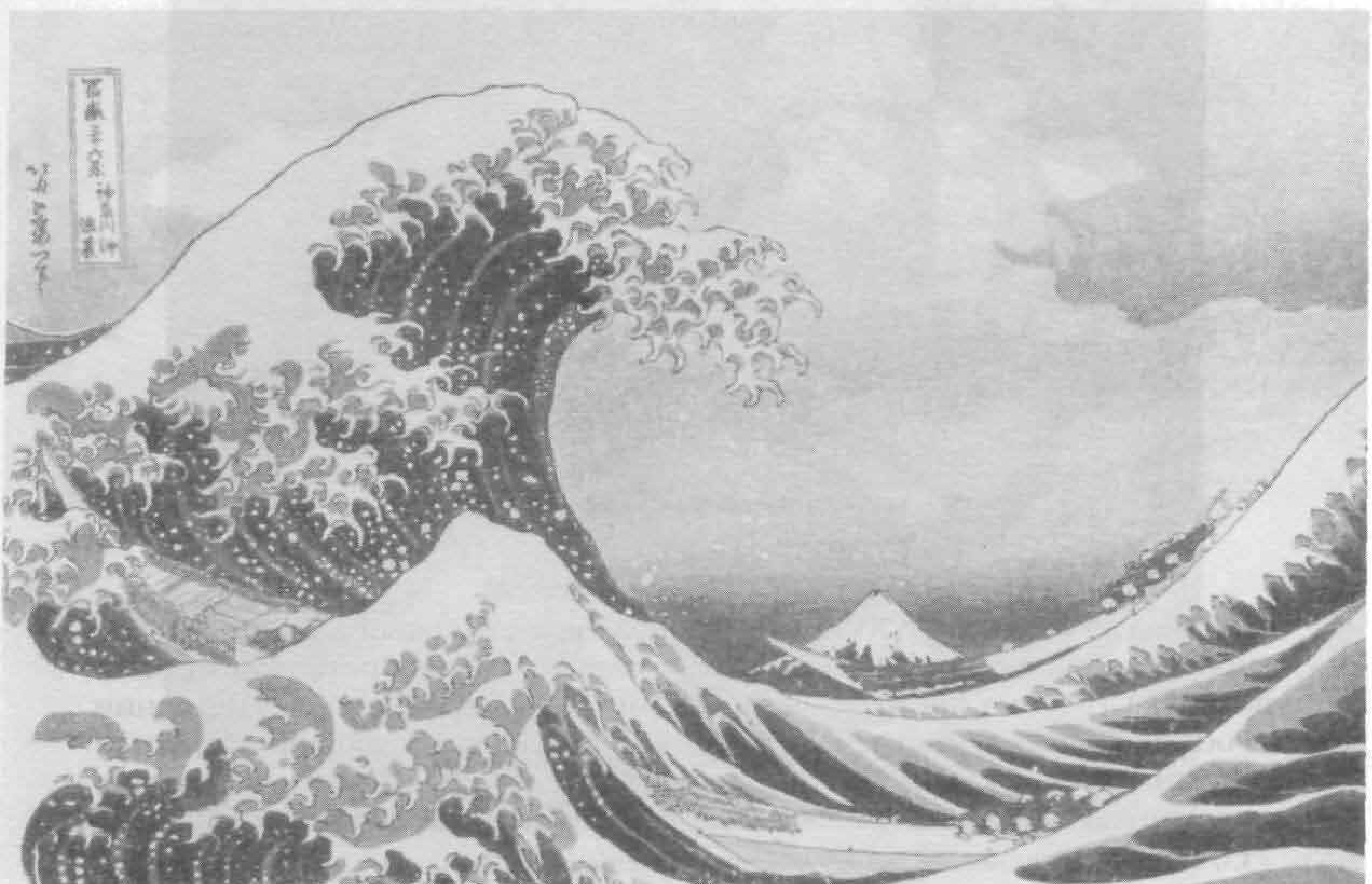


Рис. 793. **Кацусика Хокусай.** Волна.
Гравюра из серии «36 видов горы Фудзи»

* * *

Заметное влияние на развитие живописи в Европе оказала Япония. Японцы иначе понимали рисунок, чем европейцы (рис. 793). Гармония тонов, к сожалению, не могла быть передана в черном оттиске, но и в нем чувствуется красота линий, глубокое знание анатомии и простота. Значительного расцвета достигли японский орнамент и керамика, своеобразие которых было способно многому научить европейских мастеров.

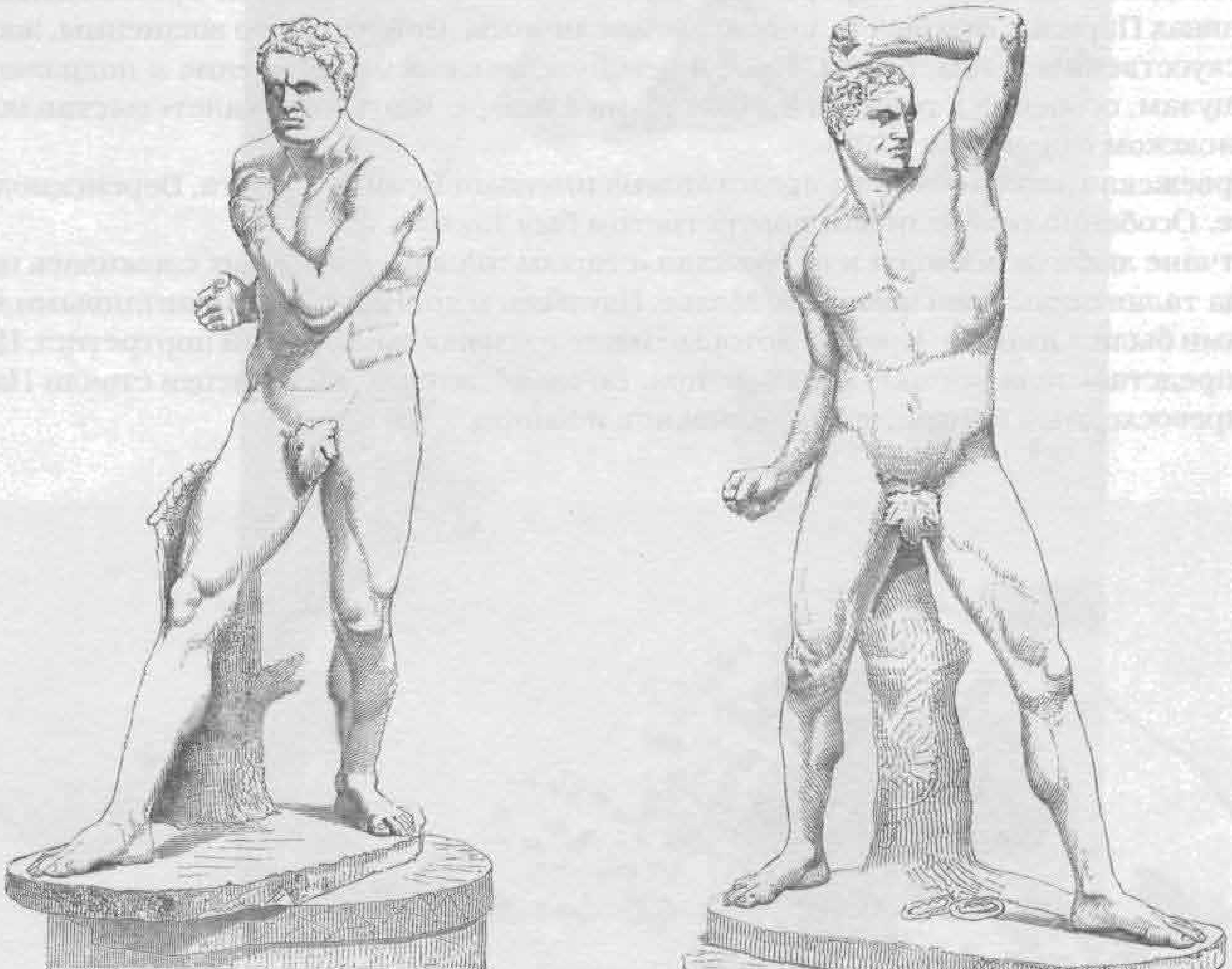


Рис. 794. **Антонио Канова.** Бойцы

* * *

Зодчество в Европе с XVIII в. утратило свой стильный характер, постройки становились все более прямолинейными и приобретали казарменный вид. Особенно много безвкусных сооружений возводилось в Германии и России. Только немногие общественные постройки и дворцы сохраняли монументальный характер. Даже соборы, своеобразный показатель степени развития зодчества, имели вялые, неопределенные линии рисунка.

Со второй половины XIX в. ощутим поворот к новым идеалам. Фантазия архитекторов, подавленная прямыми линиями, вновь обратилась к эпохе Возрождения. Каждая страна старалась воспроизвести в своих сооружениях стиль прежней архитектуры, но дополненный новейшими идеями и вкусами. Восстановление Парижской ратуши после пожара блестящим образом доказывает, что старый стиль можно использовать даже в таком городе, как Париж.

Когда в Париже решили возводить здание новой Оперы, талантливый архитектор Гарнье обратился к стилю французского Возрождения и создал сооружение, послужившее образцом построек в Вене, Дрездене и др. Стиль «ренессанс» был разработан превосходно и отразился на всех деталях здания. Только зал для зрителей страдает излишним обилием позолоты, эффект от которой стал еще больше в 1890-х гг., когда газовое освещение заменили электрическим.

Размеры театра грандиозны: сто девяносто два метра в длину, сто сорок — в ширину, шестьдесят два — в высоту, и под землей здание уходит вниз на двадцать восемь метров. Если смотреть на здание слева, то внизу находится вход, затем лестница; над входом — фойе, которое кольцом окружает зрительный зал. Внизу под зрительным залом — вход для абонентов Оперы. Сцена занимает огромное пространство и снизу и сверху: вверху — танцевальное фойе, потом зал кордебалета и внизу — зал для репетиции хоров. Справа, в конце здания — уборные.

* * *

Скульптура в XIX в. не дала таких мастеров, как Микеланджело. Новый стиль ваятелей конца XVIII — начала XIX вв. ярко проявил себя в творчестве знаменитого итальянца Антонио Канова (1757—1822). Он особенно прославился изображением обнаженных женщин, в которых нет просто-



Рис. 795. **Бертель Торвальдсен.** Ганимед, кормящий зевсова орла



Рис. 796. **Даннекер**. Ариадна на пантере

ты и величия античных богинь. Из его произведений особенно интересен Мавзолей Клемента XIII, находящийся в храме св. Петра в Риме (рис. 791). Образцами его обнаженных фигур является работа «Бойцы» (рис. 794).

Подражательным можно назвать творчество Иоганна Генриха Даннекера (1758—1841), автора многих превосходных бюстов и знаменитой группы «Ариадна на пантере» (рис. 796). В Царском Селе под Петербургом в «башне Спасителя» стоял прекрасный мраморный Христос этого художника.

Величайшим скульптором XIX в. принято считать датчанина Бертеля Торвальдсена (1768 или 1770—1844). Гораздо больше, чем Канова, он чувствовал античную красоту, и его горельефный фриз «Вступление Александра Македонского в Вавилон» представляет собой великолепную подделку под классические работы. Его «Христос» замечателен по своей тонкой экспрессии. Из «античных» скульптур Торвальдсена достойны упоминания «Язон и Марс» и барельеф «Ганимед, кормящий зевсова орла» (рис. 795).

* * *

Готфрид Шадов (1764—1850) содействовал освобождению германской скульптуры от рутины. Особенно хорош его памятник Фридриху Великому в Штеттине и Блюхеру в Ростоке.



77. ***Владимир Маковский***. Объяснение. *1889—1891 гг.*



78. ***Илларион Прянишников***
В мастерской художника. *1890 г.*



79. ***Виктор Васнецов***. Крещение Руси

1885—1896 гг. Эскиз росписи для Владимирского собора в Киеве



Рис. 798. **Карл Брюллов.** Нарцисс, смотрящийся в воду

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

Искусство в России XVIII — XIX веков

I

Первые художники.— Левицкий.— Лосенко.— Боровиковский.— Венецианов.— Егоров.— Кипренский.— Бруни.— Брюллов.— Федотов.— Иванов.

Самыми первыми русскими художниками были иконописцы (рис. 799), заимствовавшие технику письма у греческих мастеров церковной живописи, которые появились на Руси после введения христианства. Наиболее древние, так называемые каппонийские, иконы находятся в библиотеке Ватикана. Они были подарены Петром I греческому священнику Фокасу. Священник продал их в Рим маркизу Каппони, от которого они попали в Ватикан. Эти иконы подписаны Андреем Ильиным, Никитой Ивановым и Сергеем Васильевым.

Первый художник, биография которого дошла до нас, был монахом Киево-Печерской лавры. Олимпий (Алипий) жил в XII в. и был причислен цер-

ковью к лику святых. В Патерике есть его житие, и там говорится, что он «был предан своими родителями в научение иконного изображения греческим мастерам, расписывавшим в княжение Всеволода Ярославича Печерскую киевскую церковь». Когда греки украшали мозаикой алтарь, Алипий имел видение. Он увидел светозарную икону Богоматери, из уст которой вылетел светлый голубь и влетел в уста Иисуса, изображенного мозаикой. Чудо это видели и некоторые присутствовавшие во храме. Видение так повлияло на юношу, что он постригся в монахи. Став профессиональным иконописцем, он весь свой заработок делил на три равные части: одну отдавал монастырю, другую нищим, а третью оставлял себе на мате-



Рис. 799. Икона Псковско-покровской Божией Матери

риалы. Некоторые из своих работ он писал после небесных знамений, поэтому впоследствии его причислили к лику святых.

В начале XV в. появился знаменитый монах-живописец Андрей Рублев, расписавший церковь Благовещения во Владимире-на-Клязьме и Благовещенский собор в Московском Кремле. Работы Рублева считаются превосходнейшими произведениями; по постановлению Стоглавого собора (1551) они стали обязательными образцами для подражания.



Рис. 800. **Дмитрий Левицкий.** Екатерина II

Во второй половине XVI в. при Иване Грозном вместе с архитекторами на Русь приглашали скульпторов, серебряников и живописцев. Царьградский патриарх Арсений, посетивший Москву в царствование Федора Ивановича, упоминал об отличных иконах, которые он видел в покоях царицы Ирины, в том числе — много мозаик русского происхождения.

Ни царь Борис, ни даже Алексей Михайлович не учили собственных светских художников. Петр Великий решил дать художникам такое же образование, какое получали шкиперы или корабельщики: в его царствование способные юноши стали ездить учиться за границу. Среди этих художников были Матвеев, Никитин, Захарьин и Меркурьев.

Особенно способным был Андрей Матвеев (1701—1739). Именно о нем рассказывали, что тринадцатилетним мальчиком он пытался начертить профиль царя во время обедни в Софийском Новгородском соборе. Государь заметил его, посмотрел на его каракули и взял с собой в Петербург. Возвратился Матвеев в Россию уже в царствование Анны Иоанновны и получил от нее звание гофмалера.

Сохранилось несколько его произведений, которые свидетельствуют *о большом даровании художника*. В Петропавловской церкви в Петербурге были его образа, некоторые картины были представлены в галерее Академии художеств, в том числе портрет императора Петра.



Рис. 801. **Антон Лосенко.**
Принесение Исаака в жертву

В царствование Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны в Россию приглашалось множество иностранных живописцев для росписи церквей и дворцов. Им поручались также портреты высочайших особ. В России работали прекрасный портретист Пьетро Ротари (1707—1762), Стефан Торелли, тоже портретист, Лагрене, художник, писавший аллегорические и мифологические сюжеты, братья Гроот, немецкие живописцы: Георг Кристоф (1716—1749) и Иоганн Фридрих (1717—1801).

Екатерина II, также приглашавшая из-за границы талантливых зодчих и художников, основала Эрмитаж и открыла Академию художеств. Проект основания Академии, составленный Иваном Ивановичем Шуваловым, был утвержден за несколько лет до ее вступления на престол. На содержание профессоров и учеников от казны было положено шесть тысяч рублей в год. Появление Академии стало если не отправной точкой для возрождения русского искусства, то серьезной школой для национальных художников.

Русские таланты появлялись и до основания Академии. К их числу принадлежал Дмитрий Григорьевич Левицкий (ок. 1735—1822), автор известного *портрета Екатерины II — Законодательницы* (рис. *800*). Таким же талантливым художником был Гаврила Козлов, первый русский профессор Академии.

Антон Павлович Лосенко (1737—1773) оказал несомненное влияние на последующих художников, даже на Брюллова и Бруни. Родители Лосенко были русскими, но его отец переселился на Украину, где занимался поставками и подрядами для армии.

В 1744 г. регент придворного певческого хора, объезжавший Малороссию и набиравший мальчиков с голосами, был поражен прекрасным голосом маленького Антона. Мальчик к этому времени был уже сиротой. Вскоре он попал в Петербург и был замечен императрицей Елизаветой, любившей хоровое пение. Но, занимаясь в хоре, он и его товарищи, Головачевский и Саблучев, нашли время учиться рисованию у художника Аргунова.



Рис. 802. **Григорий Угрюмов.** Венчание Михаила Федоровича Романова на царство

В переходном возрасте их голоса изменились, и они ушли из хора. Юноши стали обучаться у Аргунова, крепостного художника графа Шереметева. Учеба продолжалась более пяти лет, и ее результатами стали портреты и другие картины. Их представили на суд императрице, которая приказала зачислить юношей «подмастерьями живописи» в Академию художеств.

Лосенко поступил в ученики к портретисту Ротари, написал удачный портрет Сумарокова и через полтора года был послан за границу с годовым содержанием в триста пятьдесят рублей. В Париже он пробыл два года, написал несколько портретов под руководством Рету и картину «Чудесный лов рыбы». Материальное положение Лосенко было настолько хорошим, что, уезжая в 1762 г. из Парижа, он подарил своему профессору 120 руб. и ехал не морем, а через Нидерланды и Германию в собственной коляске.

«Чудесный лов рыбы» произвел в Академии огромное впечатление, и совет отправил Лосенко за границу еще на четыре года. В Париже он попал в мастерскую Вьенна, учителя Давида. Вьенн отправил Лосенко в натурный класс. Несмотря на усердные занятия, на конкурс он допущен не был. Но его программная работа, «Принесение Исаака в жертву», была выполнена не хуже, чем картины других учеников (рис. 801).

Получив первую медаль от Парижской академии, молодой художник направился в Рим для изучения античных мастеров и копирования Рафаэля.



Рис. 803. **Алексей Венецианов.** Вот-те и батькин обед!

Там была написана картина «Каин и Авель», появившаяся на выставке в Петербурге в 1770 г.

К этому времени Лосенко возвратился в Россию и был назначен профессором Академии. Здесь он завоевал любовь своих учеников, усердно работая вместе с ними в этюдном классе. Вскоре Лосенко стал директором Академии. Служба в Академии, занятия с учениками, составление курсов анатомии и антропометрии, наблюдение за Эрмитажем подорвали его слабое здоровье, и он умер в ноябре 1773 г. в возрасте 36 лет.

Наиболее талантливыми учениками Лосенко были Акимов и Угрюмов.

Иван Акимович Акимов (1754—1814) вначале учился у иностранных профессоров, а затем у Лосенко, от которого он перенял простоту драпировок и правильный рисунок. Как раз в год смерти своего учителя он получил первую золотую медаль и был отправлен за границу. В 1800 г. он был утвержден директором Академии и умер в 1814 г. в возрасте шестидесяти лет, завещав Академии свои работы и пятнадцать тысяч рублей на стипендии бедным ученикам.

Григорий Иванович Угрюмов (1764—1823) увлекался огромными композициями и любил рисовать фигуры больше их натуральной величины. Он поль-

зовался огромным успехом среди современников благодаря возвышенной классической условности, с которой он трактовал исторические сюжеты. Его лучшими картинами считаются две огромные композиции, исполненные в конце XVIII в. по заказу императора Павла Петровича для Михайловского замка: «Взятие Казани» и «Венчание Михаила Федоровича Романова на царство».

На первой картине изображен казанский хан в горностаевом халате, неловко склонившийся у ног белого коня царя Ивана, который, кажется, вот-вот раздавит его своими копытами. На Грозном фантастическая корона; позади хана стоят его жены, похожие на переодетых турчанками фрейлин. Парная ей картина, изображающая венчание Михаила на царство, несмотря на свою театральность, все же кажется естественнее (рис. 802). Обе картины громадны — до четырех с лишним метров в высоту и более двух метров в ширину.



Рис. 804. **Орест Кипренский**. Молодой садовник

Прекрасным последователем Левицкого был Владимир Лукич Боровиковский (1757—1825). Он родился в Миргороде и первые уроки живописи получил, вероятно, от местных миргородских иконописцев.

Выйдя в отставку в чине поручика, Боровиковский начал изучать натуру. Местный предводитель дворянства, Капнист, заказал ему несколько аллегорических картин. На них должны были быть изображены Петр I и Екатерина II. Картины предназначались для украшения комнат, в которых должна была остановиться императрица во время путешествия по Украине. Императрица обратила внимание на талант поручика и посоветовала ему поступить в Академию. Боровиковский приехал в Петербург, где учился у Лампи, а затем у Левицкого.

Он написал множество портретов, в особенности членов императорского дома, и немало образов. Боровиковский также славился как художник-миниатюрист.

Одновременно с развитием портретной и исторической живописи развивалась живопись пейзажная и перспективная. Представителями перспективной живописи являются Алексеев и Матвеев.

Федор Яковлевич Алексеев (между 1753 и 1755—1824) считается одним из первых перспективных художников в России. Его называли «русским Каналетто»: картины этого художника Алексеев копировал в Венеции, ког-

да Академия направила его учиться. По возвращении из-за границы Алексеев служил декоратором императорских театров, ездил по предписанию императора Павла для зарисовки видов русских городов, а с 1803 г. стал профессором Академии.

Федор Михайлович Матвеев (1758—1826), который учился сначала в Академии художеств, затем у иностранных художников в Риме, прославился красивыми швейцарскими и итальянскими ландшафтами.



Рис. 805. **Карл Брюллов.** Последний день Помпеи

Первые элементы жанра в русской живописи появились в картинах Алексея Гавриловича Венецианова (1780—1847), автора многих сцен из крестьянского быта. В его произведениях заметна некоторая слащавость, свойственная западному искусству XVIII в. Тем не менее в крестьянских типах Венецианова много искренности и теплоты (рис. 803).

Последователем Лосенко был Алексей Егорович Егоров (1776—1851), любимый ученик Угрюмова, прозванный императором Александром I «знаменитым». Детство его было довольно трудным. Он родился в улусе калмыцкой орды, бежавшей в китайские владения. Захваченный казаками,

посланными в погоню за ордой, Алексей малолетним ребенком был доставлен в Москву и сдан в воспитательный дом.

Впоследствии он поступил в Академию художеств. За границей Егоров изучал Рафаэля и, будучи глубоко религиозным по натуре, впал в мистицизм. Принимаясь за обработку библейского или евангельского сюжета, Егоров готовил себя к работе постом и молитвой.



Рис. 806. **Карл Брюллов.** Эдип и Антигона

Во сне он нередко видел фантастические композиции, которые затем переносил на бумагу. Он никогда не писал портретов. Произведения Егорова ценились дорого. Еще учеником он продавал в Риме свои эскизы за своеобразную плату — сколько уложится на площади рисунка золотых монет. Работы его кисти украшали петербургские церкви: Академическую, Казанский собор, Таврическую церковь, Конюшенную, Сенатскую, Вознесенскую и др.

Его современником был Василий Козьмич Шебуев (1777—1855), ученик Угрюмова. Когда Шебуева послали в Италию, он увлекся Леонардо да Винчи и, подобно итальянскому художнику, занялся пластической анатомией; впоследствии Шебуев издал обширный курс антропометрии. Его любимым сюжетом была Тайная Вечеря. Огромная картина на этот сюжет была им написана для собора в Тифлисе, но послали туда только копию.

Особенно славился Шебуев прекрасным расписыванием плафонов. В актовом зале Академии художеств на потолке им был написан Аполлон, несущийся на колеснице по облакам со своею свитой; в церкви Царскосельского дворца — колоссальный плафон, восхищавший императора Александра I.

К ученикам Угрюмова и Левицкого принадлежит также Орест Адамович Кипренский (1782—1836). Кипренский, бесспорно, один из лучших портретистов начала XIX в. Во время пребывания в Италии его звали русским ван Дейком, а его картины в галерее Уффици висели рядом с произведениями Веласкеса, Дюрера и Леонардо да Винчи.



Рис. 807. **Карл Брюллов.** Затмение солнца

Кипренский был уроженцем села Маза Нежинская Ораниенбаумского уезда. Он был незаконным сыном помещика А.С. Дьяконова, записанным в семью его крепостного А.К. Швальбе. Получив вольную, он учился в Академии художеств. При поступлении ему дали фамилию Копорский (по названию крупного села недалеко от места его рождения), но впоследствии она была изменена на Кипренский. В Италии Кипренский был два раза: в 1816 г. и в 1828 г. К этому периоду относится его превосходный портрет знаменитого датского скульптора Торвальдсена. Хорошо известна его картина «Молодой садовник» (рис. 804).

Александр Осипович Орловский (1777—1832) был широко известен как рисовальщик и живописец. Он родился в Варшаве и был поляком по про-

исхождению. Орловский был чуть ли не самым модным художником 20-х годов XIX в. Не было коллекционера, который не старался бы приобрести жанровую или батальную пастель Орловского.

Учился он у де Гурдена в Варшаве и впоследствии получил звание академика. Орловский обладал бесспорным талантом, живо схватывал даже русские народные сцены. Но в рисунке он был слаб и, неплохо передавая, например, ритм движения лошади, плохо знал ее анатомию. Орловский писал и пейзажи. Его влияние на развитие русской живописи несомненно: он создал жанр, традиции которого впоследствии продолжали Сверчков, Петр Соколов и др.

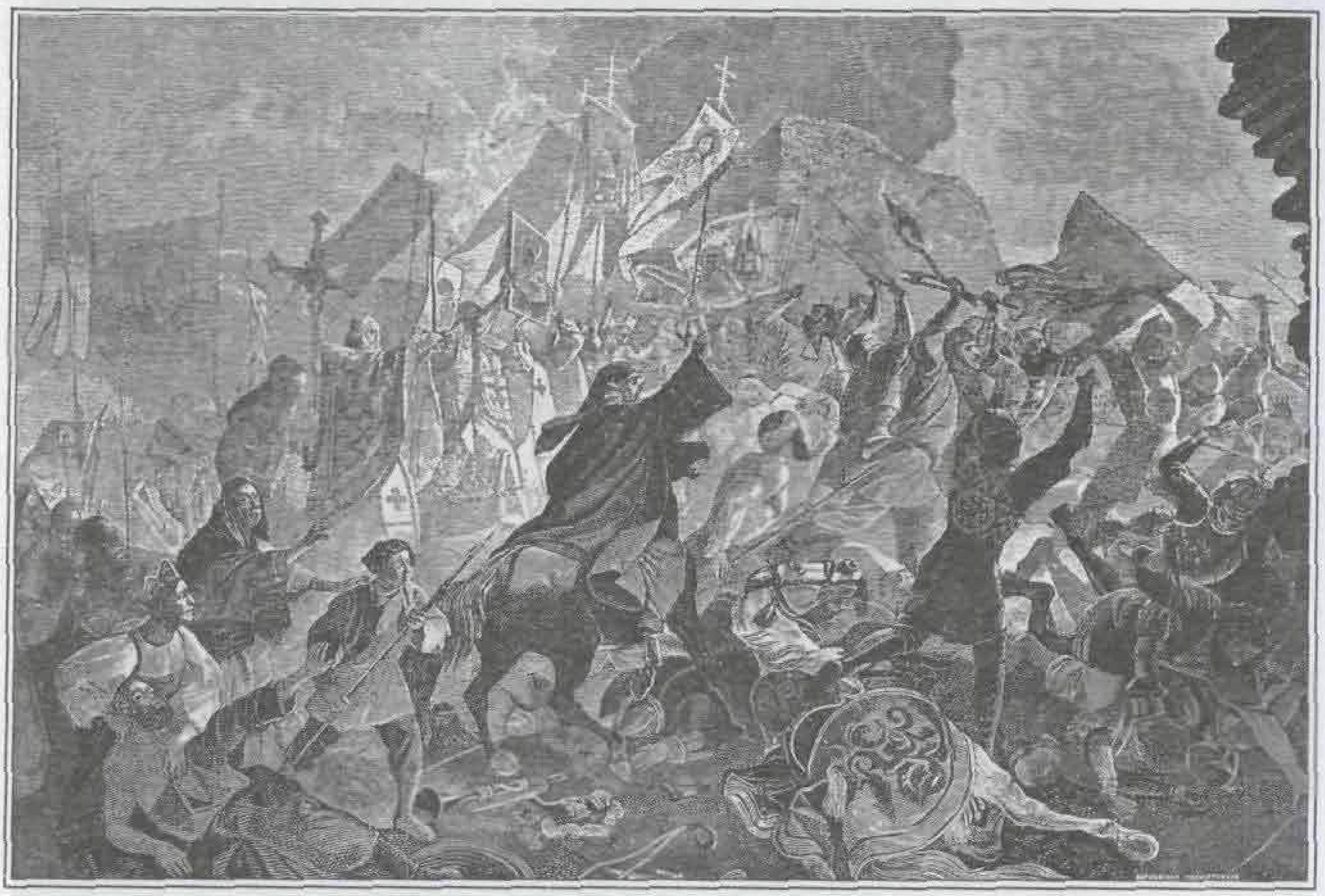


Рис. 808. **Карл Брюллов.** Осада Пскова

Сильвестр Феодосиевич Щедрин (1791—1830) считается одним из лучших живописцев начала XIX в. Он учился у своего дяди, художника Семена Щедрина, а затем в Академии. По окончании курса был послан за границу и вскоре стал адъюнкт-профессором Академии по классу пейзажной живописи.

Щедрин выбирал мотивы пейзажей с большим вкусом и тщательно их выписывал. Получение Щедриным золотой медали совпало с 1812 г., поэтому он не смог воспользоваться правом заграничного путешествия до 1818 г. Но с этого времени он уже безвыездно жил в Риме и Неаполе и писал пейзажи.

Максим Никифорович Воробьев (1787—1855), прекрасный пейзажист, писал воздушные пространства в реальной манере, его картины лишены условности. Он много путешествовал, был в Палестине, писал черномор-

ские виды и уже в конце жизни посетил Италию. Превосходный преподаватель, Воробьев оказал огромное влияние на последующее поколение художников. Ему очень многим обязаны такие талантливые пейзажисты, как Айвазовский, Боголюбов и Лагорио.

Говорят, что ему первому из художников удалось получить разрешение срисовать внутреннюю часть пещеры Гроба Господня. Воробьев остался в крипте на всю ночь для того, чтобы снять масштаб с архитектурных подробностей пещеры, минуя обходы турецкой стражи. В 1828 г., во время русско-турецкой войны, он был прикомандирован к действующей армии и изобразил местность, служившую театром военных действий.

Василий Андреевич Тропинин (1776—1857), выдающийся русский портретист, был прозван «русским Грезом» за грацию изображенных им головок.

Один из основоположников романтизма в русской живописи, Тропинин, родился в семье крепостных. В 1798—1804 гг. он учился в Петербургской Академии художеств, где сблизился с О. Кипренским и А. Варнеком. С 1804 г. он попеременно жил в селе Кукавка на Украине и в Москве, выполняя обязанности крепостного живописца и просто хозяйственные поручения помещика.

Только в 1823 г. Тропинин был освобожден от крепостной зависимости. Получив звание академика, он с 1824 г. поселился в Москве.

В картинах Тропинина сочетались жанр и портрет — «Кружевница», «Гитарист» (1823). Позднее в творчестве Тропинина все отчетливее находит отражение атмосфера романтизма, однако интерес к жанру, своеобразному бытописательству ощутим во всех его работах без исключения.

Федор Антонович Бруни (1799—1875) — живописец, гравер, впоследствии ректор по живописиАкадемии художеств. Прекрасно подготовленный своим отцом, художник в одиннадцать лет поступил в Академию, где занимался в классе Шебуева.



Рис. 809. **Павел Федотов.** Вдовушка

В 1818 г., не дожидаясь конкурсного испытания, он отправился в Италию за собственный счет и поселился в Риме. Здесь он скопировал рафаэлевские фрески «Изгнание Элеодора из храма» и «Галатею». Затем создал самостоятельную композицию «Смерть Камиллы», принес-

шую ему громкую славу. Художнику не было еще и двадцати двух лет. «Моление о чаше» окончательно утвердило за ним имя мастера.

В середине 1830-х гг. он получил звание профессора и уехал в Петербург для росписи Исаакиевского собора. Три года он занимался в классах Академии, написал известную картину «Мадонна», выполнил несколько заказов для церквей и снова уехал в Италию. Там он завершал работу над композицией, изображающей «Медного змия».



Рис. 810. **Павел Федотов**. В надежде на талант женился без приданого.

«Медный змий» считается наиболее известным произведением художника. Оно было начато им в Риме после появления «Помпеи» Брюллова, принесшей славу его товарищу по Академии. Бруни задумал написать произведение еще более колоссальное, по крайней мере по размерам. В центре картины представлен Моисей в рыжем хитоне и красной мантии; он указывает жезлом на медного змия, воздвигнутого на вершине порфировой колонны. Рядом с ним Аарон в полном облачении; сзади видны священники в белых одеждах.

Змеи падают с неба, обвиваются вокруг евреев, жалят их и, убив одних, переползают к другим. Из фигур особенно интересна молодая женщина, изображенная слева на переднем плане, склонившаяся над умирающим ребенком, старуха, прислушивающаяся к биению сердца умершей дочери, женщина, принесшая своего ребенка под защиту змия. В центре картины — мощно выписанная фигура мужчины-атлета, который корчится в страшных муках, обвитый огромной змеей. В этой фигуре чувствуется влияние античного «Лаокоона». Желание Бруни превзойти Брюллова так и осталось

неисполненным, однако картина была куплена у художника за десять тысяч рублей.

На Карла Павловича Брюллова (1799—1852) долгое время смотрели как на художника, открывшего новый период в истории русской живописи. Вернее, он завершил тот период, который продолжался целое столетие. Основание Академии, подготовка национальных художников создали почву для самостоятельного развития русского искусства. Карл Брюллов замыкает целую плеяду художников, которые в короткий срок преодолевали путь, пройденный западным искусством в течение нескольких столетий.



Рис. 811. **Павел Федотов.** Карандашный набросок

Брюллов был наиболее талантливым представителем живописи того времени. Превосходный техник, он возвысился до мастерства величайших художников, например в «Распятии» и некоторых портретах. Однако его сюжеты из русской истории отзываются наивностью и почти совсем лишены русского духа. Например, в неоконченной картине «Осада Пскова» (рис. 808) Брюллову не удалось соблюсти точность исторических деталей.

Родился Брюллов в 1799 году в Петербурге. Его отец был художником-миниатюристом и привлекал сына к рисованию с самого раннего возраста. В десять лет он поступил в Академию, где вскоре стал одним из первых

учеников. Преподавателем Брюллова был Егоров, восхищавшийся чистотой античного штриха, которой обладал юноша. Товарищи нередко просили его доработать их рисунки, и он по ночам правил выкраденные из классных комнат этюды.

Когда наступило время конкурсов, молодой художник проявил умение создавать из сухих поз академических натурщиков аллегорические картины. В 1819 г. он получил малую золотую медаль именно за такой этюд, превращенный им в «Нарцисса, смотрящегося в воду». К этюду он приписал пейзаж, для которого сделал эскизы в Строгановском саду на Черной речке, и, кроме того, изобразил в воздухе Амура (рис. 798).

В 1821 г. Брюллов получил первую золотую медаль за картину «Авраам и три ангела» (рис. 819). Сюжет этот был предложен академическим советом для испытания сил молодых художников. Несмотря на талант, молодой художник, конечно, не стал отступать от образцов французской школы XVIII в. Классический профиль ангелов, плащ Авраама, драпирующийся условными складками, отсутствие археологических деталей в обстановке, окружающей библейского патриарха, не украшали эту работу, хотя миловидность ангелов, благородство типа Авраама и добросовестно выписанный пейзаж искупали некоторые недостатки этой композиции.

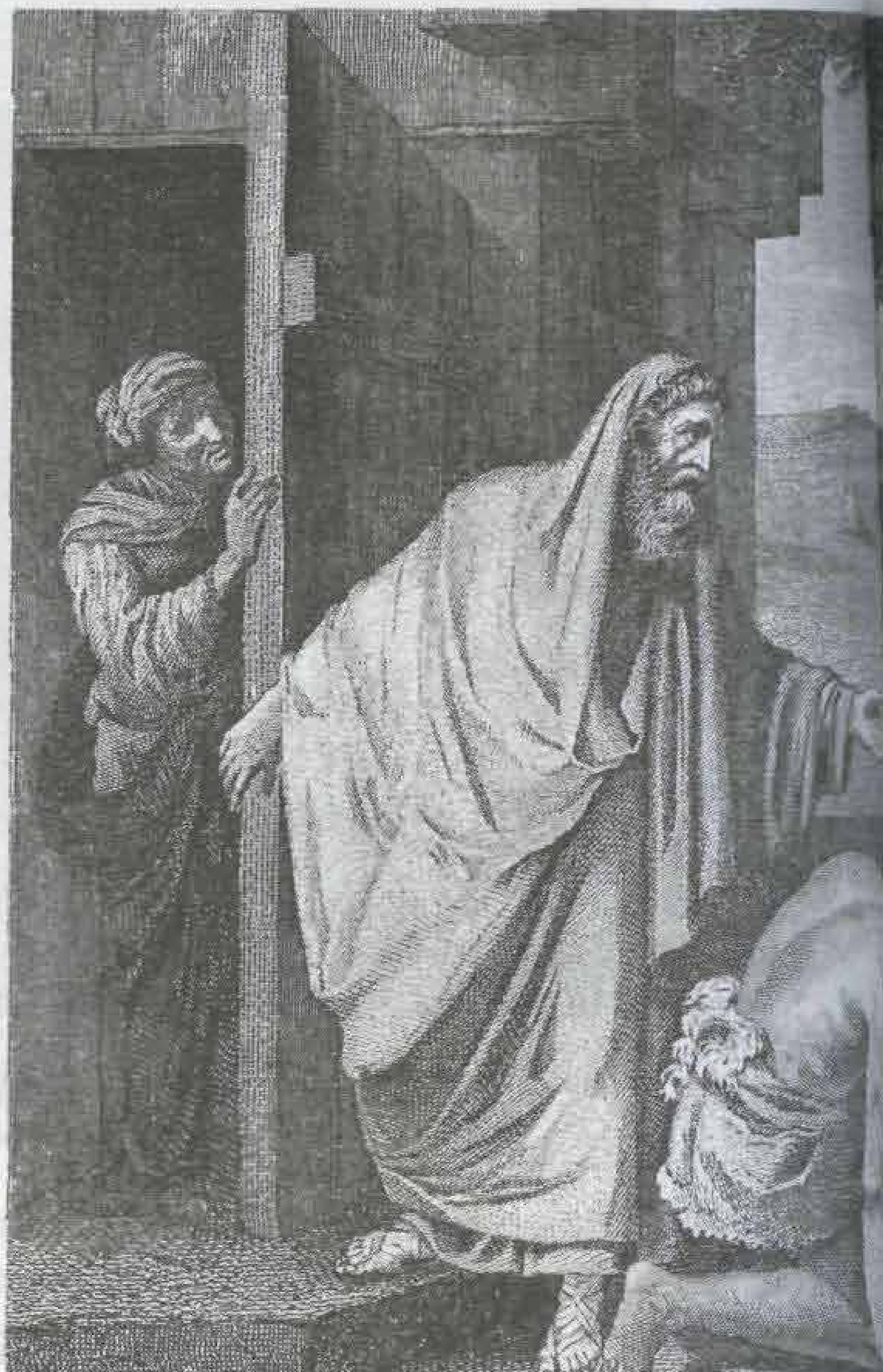


Рис. 819. **Карл Бр**

Общество поощрения художников оценило дарование Брюллова как «необыкновенное» и постановило отправить его за границу. Общество снабдило Брюллова инструкцией, в которой требовало, чтобы он писал в Петербург о своих впечатлениях от европейских галерей. Брюллову было рекомендовано заняться серьезным чтением и изучить языки настолько, чтобы «писать отчеты на диалекте той земли, в которой будет находиться». Маршрут путешествия был такой: три месяца в Дрездене для изучения Корреджо, Рафаэля и ван Дейка; затем два месяца в Мюнхене и в Италии — в Милане, Флоренции и Риме.

В 1822 г. Брюллов вместе со своим братом Александром, архитектором, выехал в Берлин. Осмотрев берлинскую и дрезденскую выставки и пораженный «Сикстинской Мадонной», Брюллов особенно обратил внимание на обдуманность у Рафаэля каждой черты произведения. Картины знаменитого в то вре-

мя Корнелиуса в Мюнхене понравились ему меньше: он нашел его сухим и условным.

В Риме взгляды Брюллова изменились. Живопись XVIII века показалась ему неинтересной в сравнении с картинами художников эпохи Возрождения. Здесь он завершил свое образование, копируя статуи и фрески Ватикана и работая в натурном классе. К этому периоду относится его «Девушка у фонтана», или «Итальянское утро»,— картина, разошедшаяся в России во множестве литографий.



...и три ангела

Вскоре Брюллов обратился к целому ряду грандиозных сюжетов: он написал «Юдифь», «Олега у ворот Царьграда», библейские сюжеты, вакханалии. В конце 1824 г. он получил заказ написать копию с «Афинской школы» Рафаэля. Одновременно с исполнением заказа он создал четырнадцать портретов и картин. Копирование Рафаэля заняло у Брюллова четыре года.

По окончании этой работы он начал трудиться над «Последним днем Помпеи». Очевидно, этот сюжет был ему подсказан оперой Паччини, имевшей огромный успех в Италии. Задумав композицию, Брюллов съездил на помпейские раскопки, перечитал записки Плиния, скопировал позы найденных под пеплом помпеянцев. Он работал над огромным холстом два года и создал свое лучшее произведение, сохранившее до наших дней весь блеск и свежесть красок (рис. 805).

Художник задался целью изобразить бегство жителей Помпей через Геркуланские ворота. Местность, выбранная Брюлловым для фона картины,— улица, лежащая за городскими воротами в том месте, где ее пересекает кладбищенская улица. В картине сочетаются два освещения: красное от извержения и синевато-желтое, которым осветила первый план сверкающая молния. Французский критик Ленорман, описывая впечатление от картины Брюллова, говорил, что она написана в тон мелодий и цветистых декораций оперы Паччини.

Оппоненты обвиняли Брюллова в том, что у него слишком ярко подчеркнута борьба язычества с христианством. Но вся борьба у Брюллова выражена в том, что изображен христианский священник, спасающий церковную утварь, и языческий жрец, на лице которого выражено отчаяние. Слыша-



Рис. 812. **Павел Федотов.** Карандашный набросок

лись и обвинения в том, что он не соблюдал обстоятельств реального события: все население Помпей было в день катастрофы за городом на празднике, а не теснилось на его улицах.

Никакие замечания критиков и недругов художника не могли затмить блеска его картины. Успех «Помпеи» был громаден и за границей, и в Петербурге. Это была вершина его славы. Слово «гений» раздавалось со всех сторон, Академия преклонялась перед ним, молодые художники считали за честь быть его учениками. Пушкин просил на память его эскизы; Жуковский, Глинка, Кольцов постоянно виделись с ним. Государь и весь двор относились к нему как к придворному художнику. Считалось, что Брюллов открывает собой новую школу русской живописи.

Несмотря на признание и славу, Брюллов стремился вернуться в Италию. Но в Петербурге он получал большое число заказов, дававших ему приличный заработок. Единственным заказом, к которому он отнесся с энтузиазмом, была работа для купола Исаакиевского собора, где надо было написать ряд святых — покровителей лиц императорского дома. Подобно Микеланджело, он был готов расписать целое небо и работал с таким увлечением, что являлся в собор раньше учеников.

От серьезных работ Брюллова отрывали заказы для салонных альбомов. И, отрываясь от «Вознесения на небо Богоматери», которое он писал для Казанского собора, а также огромной композиции «Осада Пскова», Брюллов создавал рисунки из итальянской и турецкой жизни. Иногда художник

брался за мифологию и аллегорию; он создал немало красивых эскизов, лучшие из которых: «Диана на крыльях ночи», «Диана и сатир», «Затмение солнца» (рис. 807). В портретах Брюллов показал себя виртуозом и психологом. Особенно хороши его портреты Крылова, Кукольника и автопортреты, написанные при помощи зеркала. Многие из его работ были изданы в литографиях, в том числе «Эдип и Антигона» (рис. 806).

В 1849 г. болезнь сердца заставила его уехать из России. На острове Мадера он почувствовал себя лучше, но летом 1852 г. в Риме Брюллов скоропостижно скончался и был похоронен на кладбище Монте-Тестаччио.

Павел Андреевич Федотов (1815—1852), современник Брюллова, был художником, не получившим профессионального образования. Ему принадлежит всего несколько небольших работ, однако значение его творчества огромно (рис. 813).

Родился он в Москве 22 июня 1815 года в приходе Харитония в Огородниках. У его отца был маленький деревянный домик. Семья была большой, бедной, и дети росли без надзора. Нравы улицы, где жили Федотовы, были патриархальными: соседи жили одной семьей, и дети проводили дни на сеновалах или во дворе. Художник рассказывал впоследствии, что изображенные на его картинах типы и сюжеты являются результатом его юношеских наблюдений.

В одиннадцать лет Федотов поступил в кадетский корпус. Способности у него были блестящие, память необычайная. Начальство смущали только карикатуры на наставников и надзирателей на полях учебных тетрадей.

Став прапорщиком Финляндского полка, он занимался музыкой, переводами с немецкого, писал эпиграммы на товарищей и рисовал карикатуры. Средств у него было недостаточно, но в свободное от службы время он писал карикатуры и портреты, пользовавшиеся успехом.

Оставив службу, Федотов вышел в отставку с пенсией в двадцать восемь рублей шестьдесят копеек в месяц. Он на эту пенсию права не имел: она была назначена по особой милости государя Николая Павловича, предполагавшего, что из Федотова выйдет хороший батальный живописец.

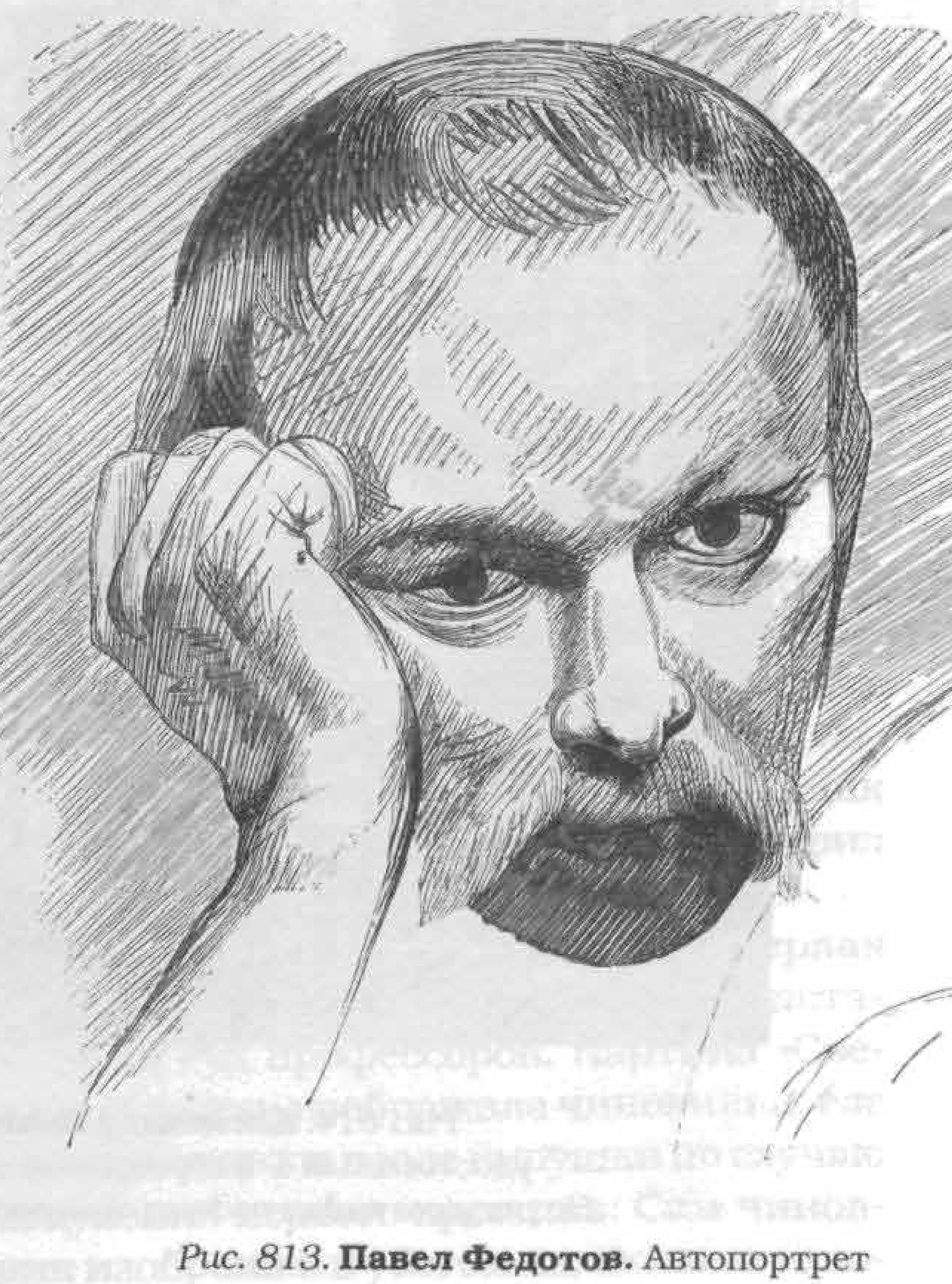


Рис. 813. **Павел Федотов.** Автопортрет

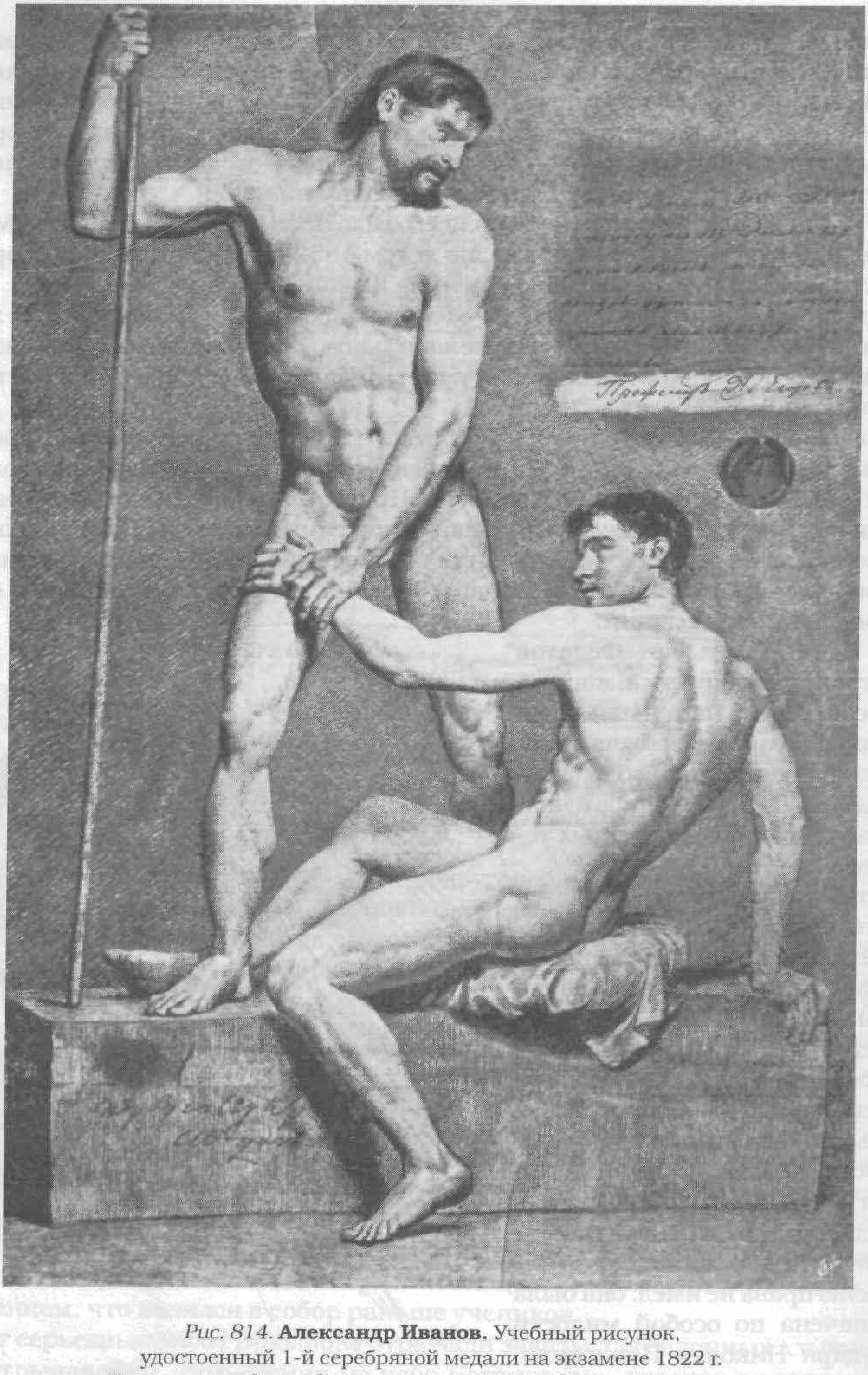


Рис. 814. **Александр Иванов.** Учебный рисунок, удостоенный 1-й серебряной медали на экзамене 1822 г.
На рисунке видна подпись профессора и академическая печать

Федотов переехал на Васильевский остров, нанял небольшую комнатку и поступил в Академию. С раннего утра он работал над эскизами и этюдами, кутаясь от холода в тулупчик, надетый поверх халата. Работать ему приходилось много: рука была непривычна к правильному рисунку, и Брюллов поначалу думал, что у Федотова нет способностей к живописи.

В Москве семье художника жилось бедно, его все время просили поддержать родных деньгами. Художник высылал родным часть своей пенсии и питался обедом из кухмистерской за пятнадцать копеек, который делил со своим денщиком Коршуновым, солдатом, беззаветно преданным своему офицеру.



Рис. 815. **Александр Иванов.** Этюд с натуры для «Иосифа»

На веселый характер Федотова такие обстоятельства не влияли. Он верил в себя и в то, что из него выйдет настоящий художник. В академических классах он изучал батальную живопись под руководством профессора Зауервейда. Федотову сухая академическая школа была не по сердцу, и дома он отводил душу, изображая обыденные жанры.

Эскизы Федотова случайно увидел Иван Андреевич Крылов. Он написал художнику письмо, убеждая его навсегда оставить лошадок и солдатиков и приняться за настоящее дело — за жанр. Один художник чутко угадал другого. Федотов поверил баснописцу и бросил Академию.



Рис. 816. **Александр Иванов.** Эскиз Христа для «Явления Христа народу»

В 1847 г. им была написана первая картина, которую он решился представить на суд профессоров. Картина «Свежий кавалер» изображала чиновника, еле опомнившегося после пирушки по случаю получения первого крестика. Сам чиновник изображен в убогом халатике, с голо-

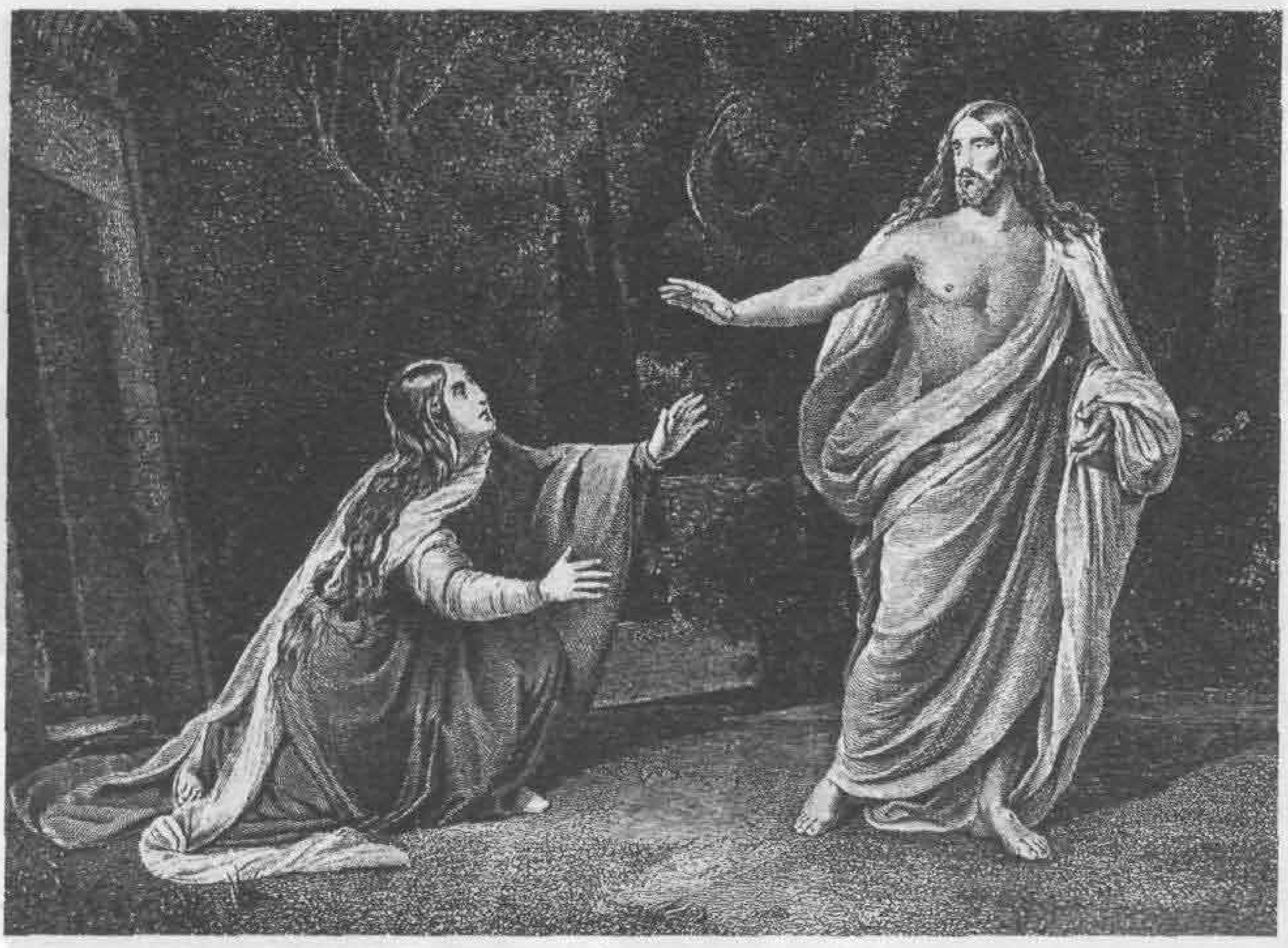


Рис. 817. **Александр Иванов.** Явление Христа Марии Магдалине

вой, завитой в папильотки, необутым и пререкающимся с кухаркой, которая показывает ему прохудившиеся подошвы его сапог. Под столом виден один из вчерашних гостей, спросонья наблюдающий за домашней сценой. В общей композиции чувствуется прямое влияние английских жанристов, особенно в трактовке сюжета.

Это влияние чувствуется и в другой картине, «Разборчивая невеста», написанной на текст известной басни Крылова. Истинный талант в этих произведениях увидел даже такой ярый поклонник монументальной живописи, как Брюллов. Федотову посоветовали продолжать занятия в том же направлении.

На выставке 1849 г. впервые появились эти две картины и новая, гораздо более совершенная, «Сватовство майора». За нее художник получил звание академика. Публика стояла перед этими картинами с нескрываемым удивлением и восторгом: это было откровение, новый мир, открытый художником. До сих пор русская жизнь в ее настоящем виде в живописи не появлялась. Картина Федотова была написана красками, которыми Гоголь писал свою «Женитьбу», опередив на несколько лет Островского с его высокохудожественными картинами из московской купеческой жизни.

В центре картины — невеста, одетая в широкое кисейное платье сороковых годов, кинувшаяся вон из комнаты при известии о приезде жениха. Мать, одетая по-купечески, в шелковом повойнике, поймала ее за платье; старик отец наскоро запахивает свою сибирку; ключница, нянька и горничная суетятся у закусочного стола. Сваха в шелковом шугае с платочком в руках стоит в дверях, оповещая о госте.

Сам жених виден в открытую дверь; это бравый усатый майор, в котором можно уловить черты лица самого художника. Равнодушным к общему переполоху остается только котенок, занимающий передний план картины. Он беззаботно умывается на паркете купеческой гостиной.

Такой же успех эта картина имела и в Москве. «Сватовство майора» принесло художнику и материальное благополучие. Он мечтал поехать в Лондон, учиться у жанристов, но напряженная нервная жизнь и несчастная влюбленность содействовали развитию психической болезни. Весной 1852 г. его характер круто изменился: он стал задумчив, говорил, что много воды утекло...

Им была задумана новая картина «Возвращение институтки в родительский дом». Институт, где барышня провела много лет, принадлежал к числу аристократических. Она все время мечтала о возвращении домой, представляя себе домашний очаг земным раем. На пороге родительского дома она останавливается, пораженная бедностью обстановки.

Для того чтобы найти средства для создания картины, Федотов повторил «Сватовство майора». Он получил очень значительную сумму, но истратил ее без толку на мелочи и на подарки невесте. Когда деньги закончились, приятели догадались, что художник ненормален и нуждается в строгом надзоре. Федотова пришлось поместить в лечебницу для душевнобольных, где он умер. За время пребывания в больнице его изредка посещали приятели. Они заставали Федотова когда кротким, а когда и таким буйным, что санитарам приходилось связывать несчастного живописца. Хоронили его 18 ноября; за его гробом шла большая толпа почитателей. Больше всех плакал и убивался на его могиле денщик Коршунов.



Рис. 818. **Александр Иванов.** Рабы. *Эскиз для «Явления Христа народу»*



Рис. 820. **Штейбен**. Христос на Голгофе

Наследие Федотова невелико. В московском Публичном и Румянцевском музеях хранились его картины «Сватовство майора», «Свежий кавалер» и «Вдовушка», писанные масляными красками. К сожалению, первые две картины сильно пострадали от времени и покрылись трещинами. На картине «Вдовушка» изображена вдова офицера, собравшая свои вещи для переезда на другую квартиру. Хотя «Вдовушка» и принадлежит к позднейшим произведениям Федотова, но она уступает первым двум картинам: в ней чувствуется какой-то сентиментализм.

В Третьяковской галерее были представлены несколько акварелей и сепий, а также портрет масляными красками графини Е.П. Растопчиной. В Михайловском дворце в Петербурге была тщательно выполненная Федотовым акварель «Встреча в лагере лейб-гв. Финляндского полка великого князя Михаила Павловича». Вот и все значительное, что было создано Федотовым.

Сохранилось также множество сепий, карандашных набросков и акварелей. Сепия, находившаяся в московской галерее Третьякова, изображающая художника, женившегося без приданого, в надежде на свой талант (рис. 810), написана под влиянием английской живописи. Изображена холодная комната со льдом на рамах; холод усиливается еще тем, что дворник уносит из печки вьюшки за долги.

Сам художник, в лице которого Федотов старался изобразить самого себя, в халате, с головой, повязанной тряпицей, пишет вывеску. На столе лежит умерший от голода и холода ребенок. Жена с ужасом слушает рассказ сынишки-подростка о том, что он стащил откуда-то чайник. Старшая дочь целуется в дверях с каким-то господином, а младшая ломает на куски раму от картины для топки печи. Композицию дополняют изображения жестоко исхудавших кошки и собаки.



Рис. 821. **Тимофей Нафф.** *Эскиз*

К композициям такого же рода принадлежит сепия «Утро обманутого новобрачного», у которого из квартиры уносят взятую напрокат родителями невесты мебель, а молодая оказывается безволосой и беззубой. «Житье на чужой счет», «Смерть Фидельки», «Последствия смерти Фидельки», «Модный магазин» похожи по технике исполнения. Отчасти к ним примыкает композиция «Мышеловка, или Опасное положение бедной, но красивой девушки». Гораздо более соответствуют чистому жанру федотовские акварели «Уличная сцена в Москве во время дождя», «Передняя пристава под праздник», «Игроки», «Певица» и «Все холера виновата».

Кисти Федотова принадлежит также несколько портретов, в том числе какого-то чиновника и отца художника, изображающих старика, снявшего теплый картуз и надевающего очки.

Подобно Хогарту, Федотов иногда создавал циклы рисунков. К работам такого рода принадлежит ряд набросков, изображающих «Жизнь гениального живописца», которая начинается появлением звезды, возвещающей

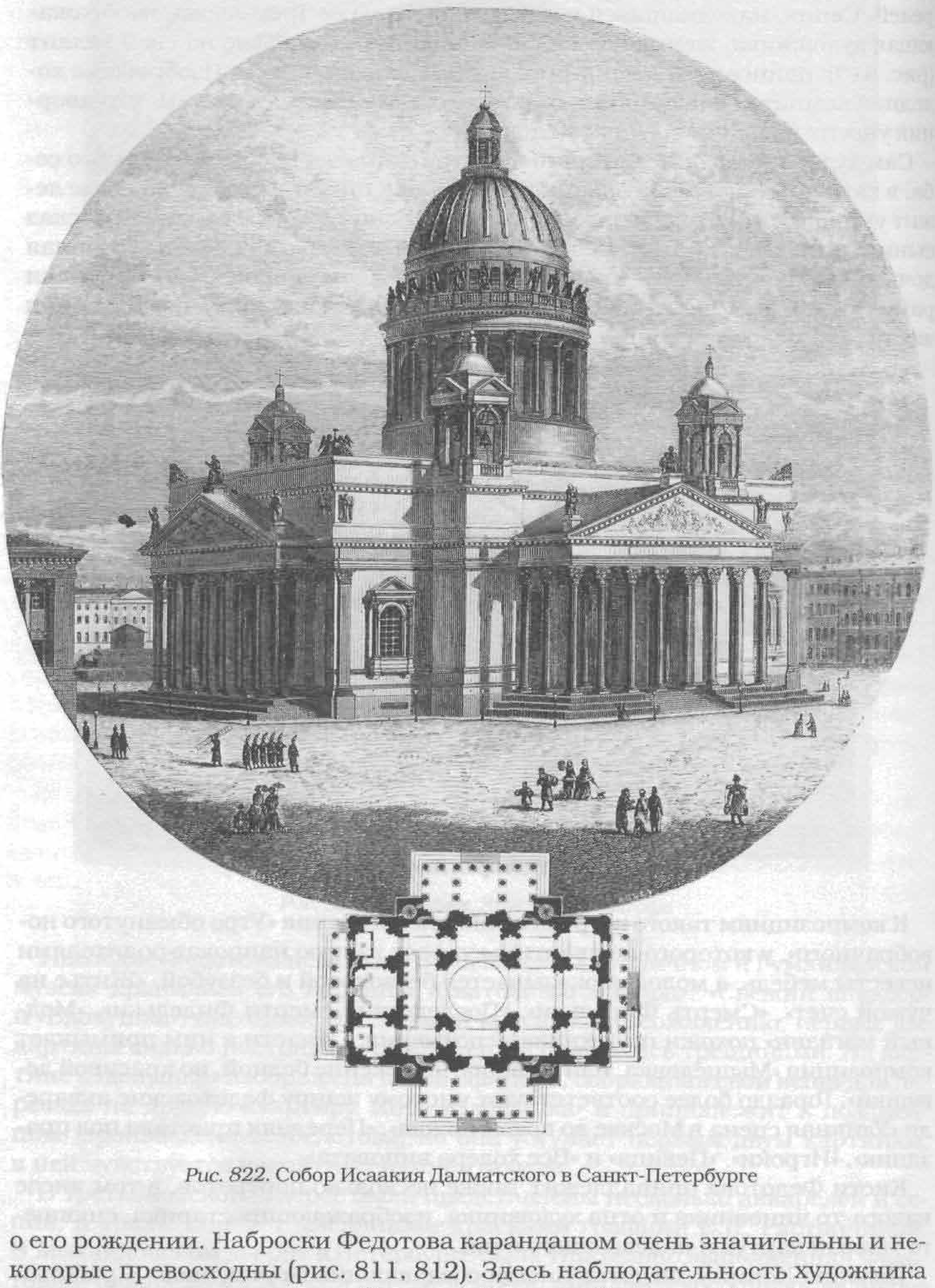


Рис. 822. Собор Исаакия Далматского в Санкт-Петербурге

о его рождении. Наброски Федотова карандашом очень значительны и некоторые превосходны (рис. 811, 812). Здесь наблюдательность художника проявляется с поразительной красотой, а живой, здоровый юмор окрашивает все композиции добродушным колоритом.

Федотова можно смело поставить во главе нового направления живописи. Он открыл собой целый ряд выдающихся русских жанристов, к которым принадлежат Перов и Маковский.

На рубеже между старой и новой школой русской живописи находится творчество Александра Андреевича Иванова (1806—1858), сына профессора исторической живописи Андрея Ивановича Иванова.

Иванов мальчиком поступил в Академию, где учился под руководством отца. Образец его классной работы представлен на рис. 814. В 18 лет он принял участие в конкурсе и завоевал вторую золотую медаль за программу «Приам просит тело Гектора». На выставке 1827 г. появляется его композиция на первую золотую медаль «Иосиф толкует сны хлебодару и виночерпию в темнице». За границу он поехал, как и Брюллов, за счет Общества поощрения художников.



Рис. 823. Храм Христа Спасителя в Москве

Однако предварительно Иванову пришлось пройти испытание. Совет Общества, как и товарищи Иванова, предполагал, что ему помогает отец, и потому хотел проверить его знания, изолировав его в мастерской. Ему дали сюжет для композиции «Беллерофонт, отправляющийся в поход против Химеры». Выйдя победителем из этого испытания, Иванов осенью 1830 г. приехал в Рим.

Здесь он написал несколько эскизов масляными красками на библейские сюжеты и начал работу над большой композицией «Явление Христа Марии Магдалине» (рис. 817). Эту картину художник писал пять лет. Если в фигуре и в голове Христа мало новизны и самобытности, то выражение лица Марии, где радость смешана с недавними слезами, представляет один из шедевров живописи.

Вся композиция построена в стиле итальянских мастеров XVII в., отличается благородством форм и некоторой условностью. В полуобнаженной фигуре Иисуса нет ничего общего с образом садовника, за которого приняла его в утреннем тумане Мария. Сама Мария одета в тот условный костюм, в который принято облачать современников Иисуса.

Картина имела большой успех в Риме и Петербурге, и Иванов задался целью написать новую колоссальную композицию «Явление Христа народу». Это было вторым и последним произведением Иванова. Он писал его всю жизнь, много раз переписывая и переделывая, составив целую галерею этюдов голов и торсов (рис. 815). По мере того как менялось миросозерцание Иванова, увеличивались и его требования к своему произведению. Каждое лето он посвящал писанию этюдов, а зиму безвыходно проводил в своей мастерской. Для «Христа» было сделано двадцать четыре разных наброска. Первоначальный эскиз существенно отличается от окончательного варианта картины.

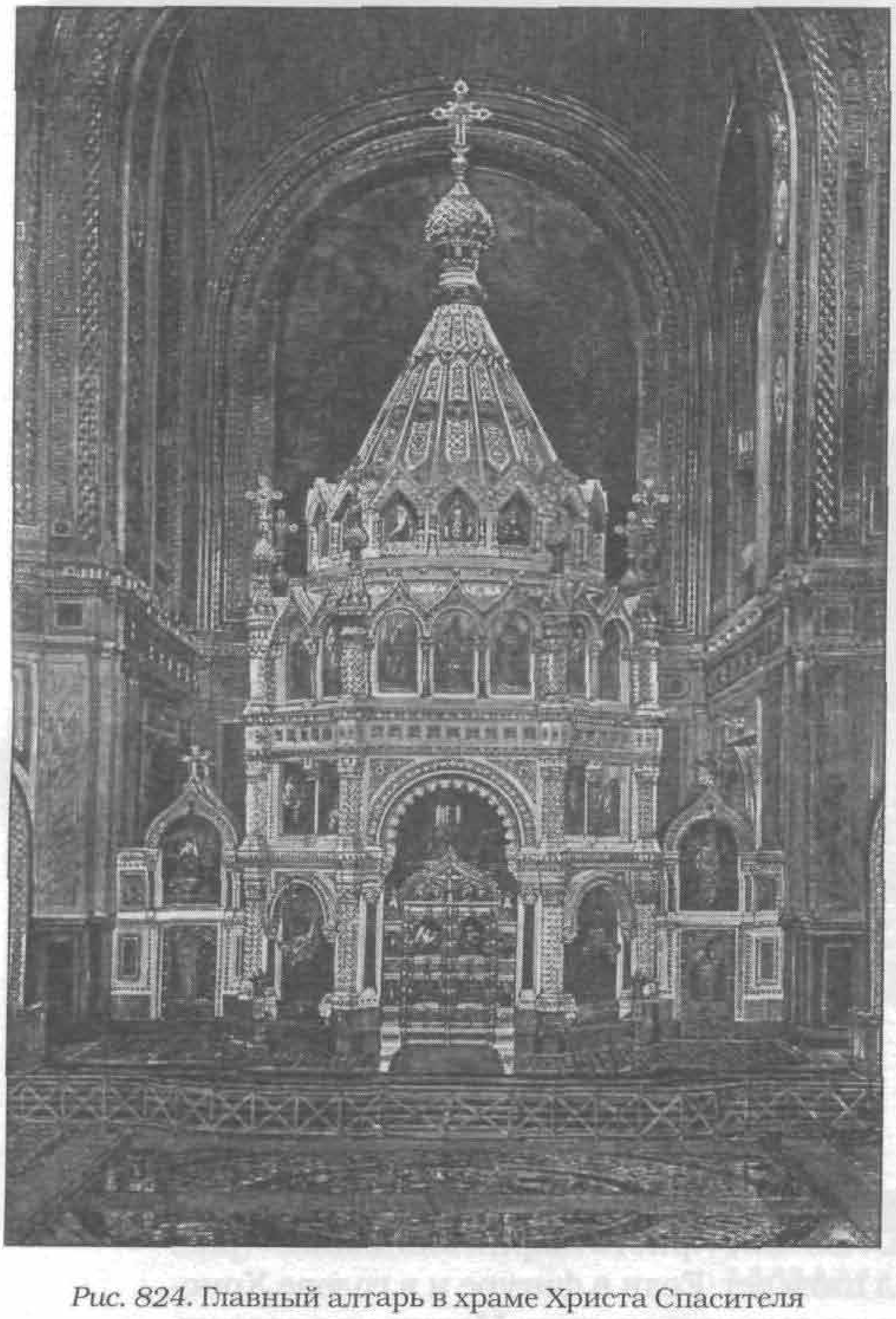


Рис. 824. Главный алтарь в храме Христа Спасителя

Иванов работал упорно и медленно, тщательно подыскивал типы натурщиков для изображения народа и апостолов. Нередко брал только некоторые черты, выражение глаз или общие контуры поворота головы. Так, для головы Иоанна Крестителя им написан профильный этюд с пожилой итальянки, которая поразила его вдумчиво-вдохновенным выражением глаз.

Иванов писал и одновременно учился. В его этюдах рядом с головой Христа видна в том же повороте голова Аполлона, написанная с античного изображения. Рядом с головой смеющегося раба — голова античного фавна (рис. 818); возле головы старика — голова Лаокоона и т. д. Особенно долго Иванов работал над типом Христа: этюды к нему составили целую галерею (рис. 816). Тут много голов античных скульптур, женских голов и голов философов... Затем все это соединилось в одном лице, вобравшем характерные черты этюдов, но не похожем ни на один из них.

Время шло, а работа подвигалась чрезвычайно медленно. Общество поощрения художников несколько раз собиралось лишить его пенсии. Восторженные отзывы, приходившие в Россию о его колоссальном произведении, возбуждали интерес и разговоры. Доступ в его мастерскую был свободен для

всех, и все могли убедиться, каким сюжетом задался художник.

Он хотел изобразить момент, когда Христос впервые появился перед народом, и Предтеча, указывая на Него, воскликнул: «Се Агнец Божий!» Требовалось отразить впечатление на лицах крестящихся от спокойной и величавой фигуры Мессии, который шествует из пустыни к берегу Иордана.

Здесь больше типичных национальных черт, чем в первой картине Иванова. Даже в самом Христе чувствуется семитский тип, выраженный весьма определенно. Отдельные головы апостолов превосходны; особенно хорош апостол Андрей и Иоанн, голова которого выполнена с исключительной выразительностью.



Рис. 825. **Николай Ге.** Эскиз головы Иоанна для «Тайной Вечери»

Несмотря на долгие годы работы, Иванов так и не окончил этой картины. Изредка художник отрывался от работы для создания акварельных эскизов из Ветхого и Нового Заветов. Когда в Рим прибыл его брат, архитектор Сергей Андреевич, он поселил его у себя. Сергей вместе с Гоголем, всегда восхищавшимся Ивановым, помогали своими советами художнику.

В самом конце 1840-х гг. с Ивановым произошел переворот. Он был влюблен в молодую аристократку и надеялся, закончив картину, жениться на ней. Однако девушка вышла замуж, а художник впал в самое мрачное душевное состояние, граничившее с психическим расстройством. Он стал подозрителен; ему казалось, что его хотят отравить, что лакеи подкуплены, что можно питаться только хлебом и яйцами. Он перестал пускать кого бы то ни было в мастерскую, прекратил почти все знакомства, не выходил из сту-



Рис. 826. **Николай Ге.** Иоанн. Эскиз для «Тайной Вечери»



Рис. 827. **Николай Ге.** На волжском пароходе. *Набросок из альбома*

дии. Только по понедельникам в виде отдыха он бродил по Ватикану, всматриваясь в Рафаэля, изучая портреты и бюсты античных мастеров.

Время шло, а с ним менялись и взгляды самого художника. Иванова заинтересовал Штраус, выступивший как критик Евангелия, и он добился свидания с ним. Для разъяснения многих вопросов Иванов решился поехать в Лондон к Герцену, которого очень чтил и уважал. Ему он высказал все свои сомнения.

«Писать без веры религиозные картины безнравственно,— говорил Иванов,— это грешно; я не надивлюсь на французов и итальянцев: разбирая по камням католическую церковь, они наперехват пишут картины для ее стен. Этого я не могу... Мне предлагали главное заведование над живописными работами в новом Исаакиевском соборе, место, которое доставило



Рис. 828. **Николай Ге.** На волжском пароходе. *Набросок из альбома*

бы славу и материальное обеспечение, я отказался: что же я буду в своих глазах, войдя без веры в храм, с сомнением в душе? Лучше остаться бедняком и не брать кисти в руки».



Рис. 829. **Николай Ге.** Набросок из альбома

Утратив религиозное чувство, Иванов не мог окончить свой многолетний труд. Когда в 1857 г. он вернулся в Рим, картина была ему уже в тягость. Он решил больше не касаться ее, а свернуть и отправить в Петербург. Весною 1858 г. Иванов возвратился в Петербург после двадцати восьми лет, проведенных за границей. Он был уже седым и выглядел старше своего возраста. В июне картина была выставлена в Академии; было решено приобрести ее в казну. Иванову предлагали выдать десять тысяч единовременно и каждый год выплачивать еще по две тысячи. Переговоры о вознаграждении прервала неожиданная смерть художника: 3 июля 1858 г. он скончался от холеры.

Несмотря на то что «Явление Христа» не было закончено, значение этого полотна для русского искусства огромно. В Иванове уже пробудилось сознательное творческое начало, не довольствовавшееся одной стереотипной формой.

«Владеть кистью,— говорил Иванов,— очень мало для того, чтобы быть живописцем». Он требовал, чтобы техника великих мастеров Возрождения была соединена с «идеями новой цивилизации», и приходил в ужас от образов, исполненных для Исаакиевского собора.



Рис. 830. **Николай Ге.** Голова разбойника для картины «Голгофа»

Особенно его возмущали работы профессора Наффа, написанные без *малейшего признака религиозности*, в веселых тонах великосветского портрета. Больше других ему нравились плафоны Бруни из-за их мистического характера. Даже «Распятие» Брюллова в лютеранской церкви не совсем удовлетворяло этого взыскательного художника.

После смерти Иванова осталась огромная коллекция из двухсот пятидесяти акварелей на сюжеты Ветхого и Нового Заветов.

* * *

Штейбен был учеником Верне и Делароша. В России этот художник стал популярен после двух картин из жизни Петра Великого: «Петр I на Ладожском озере» и «Стрелецкий бунт». Обе картины приобрели такую известность, что художника начали считать почти русским.

Франция подарила картину Штейбена, выполненную в виде гобелена, Александру I при вступлении союзников в Париж. В 1833 г. Академия худо-



Рис. 831. **Николай Ге.** Голгофа. *Подмалевок неоконченной картины*

жеств признала Штейбена почетным членом, а Луи-Филипп даровал ему титул барона.

В 1843 г. уже пятидесятидвухлетним мастером Штейбен приехал в Петербург и получил заказ на роспись нового собора. Работы были исполнены добросовестно, но без особого религиозного экстаза. Лучшим произведением Штейбена считается картина «Христос на Голгофе», которую он повторял несколько раз за границей и в России (рис. 820). Скончался Штейбен в Париже в 1856 г.

* * *

Нафф Тимофей Андреевич, по происхождению эстонец, родился в 1805 г. Образование он получил в Дрезденской академии. Из Дрездена Нафф переехал в Рим, а затем, в 1826 г. — в Петербург, где, пользуясь покровительством высочайших особ, в 1831 г. стал придворным живописцем.



Рис. 832. **Сергей Зарянко.** Женский портрет

Уже в возрасте двадцати девяти лет он получил пожизненное содержание за роспись церкви в Петергофе. Мягкая грация рисунка, совершенно условный, но приятный колорит сделали Наффа модным живописцем. Он был завален заказами, особенно портретами великих князей и княжон. Успешное исполнение заказов в Петергофской церкви повлекло за собой целый ряд новых: роспись церкви сгоревшего Зимнего дворца, роспись в Исаакиевском соборе. Вскоре художник был удостоен звания академика.

Поработав в Италии, Нафф привез оттуда образа в итальянском стиле. Манера письма Наффа отличалась от допетровской иконописи; связь с этой традицией к началу XVIII в. была утеряна, и никто не понимал, что иконопись уже развивается в другом направлении. Только в среде старообрядцев и



Рис. 833. **Василий Перов.** Савояр

немногочисленных любителей поддерживались старые традиции. По окончании работ в Исаакиевском соборе художнику поручили роспись храма Христа Спасителя в Москве. Она была выполнена в итальянском стиле.

Однако Академия больше не обращалась к Наффу с подобными заказами. Стало понятно, что иконопись идет по неправильному пути, и уже Владимирский собор в Киеве, освященный в августе 1896 г., был расписан совершенно в новом стиле. Судить о даровании художника можно по его наброску из альбома (рис. 821).

* * *

Стремление вернуть искусство к национальным корням проявилось еще в 30-х гг., когда император Николай I послал академика Солнцева в Москву восстанавливать кремлевские терема.

Федор Григорьевич Солнцев (1801—1893) был учеником Варнека и Егорова. Окончив курс как жанрист и иконописец, он вскоре весь отдался археологии. Именно Солнцев открыл в Софийском киевском соборе фрески и мозаику XI в. Художник прославился также композициями орнаментов в древнерусском стиле. Особенно хороши его «Молитвословы» для императриц и великих княгинь, сделанные на пергаменте. Во время поездок по древним городам России Солнцев сделал до 3000 акварелей с натуры, и 700 из них были изданы правительством в великолепных хромолитографиях под названием «Древности государства Российского».



Рис. 834. **Василий Перов.** На могиле сына. *Первоначальный этюд*

Национальное движение в живописи заявляло о себе все ярче. Академия художеств переживала новую эру. На смену Брюллову профессором исторической живописи в Академии пришел Алексей Тарасович Марков (1802—1878), ученик Егорова и Шебуева. Он окончил курс в Академии в 1830 г. и был послан за границу. Там он написал для Академии две копии Рафаэля: «Сикстинскую Мадонну» и «Пожар в Борго». В 1836 г. он получил звание академика за картину «Фортуна и нищий» на сюжет басни Крылова. На картине изображен старик нищий, держащий в руках суму, в которую

Фортуна в виде молодой обнаженной женщины с жемчужной диадемой в волосах сыплет из рога изобилия золотые монеты.

С 1841 г. Марков стал ведущим профессором Академии и вскоре получил заказ на роспись Исаакиевского собора. Но картина «Свидание Иосифа», написанная на одной из стен собора по сырому грунту, осыпалась раньше, чем собор был открыт. Лица, наблюдавшие за росписью нового храма, обвинили художника в неопытности и решили не оплачивать его работу. Марков потребовал экспертизы профессоров химии и физики и доказал, что картина осыпалась не по его вине. Лучшей его работой считается превосходная композиция в куполе московского храма Христа Спасителя, изображающая триединого Бога.



Рис. 835. **Василий Перов.** Охотники на привале

Роспись трех соборов — Исаакиевского в Петербурге, Христа Спасителя в Москве и Владимирского в Киеве — служит отражением направления живописи в течение трех царствований — Николая I, Александра II и Александра III. До возведения Исаакиевского собора не было случая, чтобы к росписи привлекались все лучшие силы Академии. Собор Казанской Богоматери в Петербурге, выстроенный Андреем Никифоровичем Воронихиным (1759—1814), не давал больших возможностей для иконописных изображений.

Император Александр I задумал возвести два колоссальных храма: на Воробьевых горах в Москве в память войны 1812 г. и реконструировать выстроенный при Екатерине и Павле собор Исаакия в Петербурге.

Освященный в 1802 г., собор Исаакия Далматского уже через четырнадцать лет начал разрушаться. Сочетание прежних мраморных с новыми кирпичными фрагментами до такой степени портило здание, что в 1817 г.

было решено окончательно перестроить собор. Выполнение работ было поручено архитектору Августу Августовичу Монферрану (Огюст Рикар де Монферран; 1786—1858).

В 1819 г. собор был заложен в присутствии высочайших особ. После вступления на престол Николая I были внесены изменения в первоначальный план: прибавлены четыре колокольни вокруг главного купола и четыре античные портика с фронтонами с четырех сторон храма (рис. 822).

Фундамент клали пять лет. Его общая стоимость, кроме устройства внутренних галерей и наружного цоколя, обошлась в два с половиной миллиона рублей ассигнациями. Затем было поставлено сорок восемь гранитных монолитных колонн на портиках, весом сто двадцать восемь тонн каждая. Колонны обошлись тоже в два с половиной миллиона рублей.



Рис. 836. **Иван Крамской.** Майская ночь

После установки колонн клали стены и обшивали их русским мрамором, что обошлось уже в десять миллионов. Фронтоны работы скульпторов Витали и Лемера представляют собой горельефы, отлитые из меди на заводе Берта.

Большой купол собора покоится на параболах свода на четырех основаниях собора. На круглом стилобате колоссального барабана купола поставлена целая колоннада. Возведение колонн на высоту почти в сорок семь метров является чудом строительного искусства. Общее количество всех колонн в куполе составляет двадцать четыре.

На антаблементе этих колонн находится сам купол, сделанный из железа и чугуна. Он состоит из трех отдельных сводов: внутреннего, сферического свода, покрытого живописью, второго — конического, украшенного выбитыми медными золочеными лучами, и третьего, золоченого, видимого снаружи.

Чугунная лестница открывает выход на балкон, идущий вокруг фонаря купола. В фонаре восемь окон и восемь колонн; фонарь заканчивается *маленьким куполом с золоченым яблоком* и крестом. Общая высота собора — около ста метров.

Расходы на возведение собора были огромными. Общая стоимость Исаакиевского собора с начала его перестройки в 1818 г. по 1865 г. составила двадцать три миллиона двести пятьдесят шесть тысяч восемьсот пятьдесят два рубля восемьдесят копеек серебром.

В росписи собора участвовали художники Брюллов, Бруни, Басин, Марков, Штейбен, Шамшин, Плюшар, Алексеев, Завьялов, Никитин, Сазонов, Нафф, Майков, Рис, Муссини; всего в соборе было выполнено более двухсот художественных работ. Образа были написаны на холсте, фресками на стене и сделаны из мозаики.



Рис. 837. **Иван Крамской.** Лентяйка



Рис. 838. **Иван Крамской.** Портрет Шишкина

Казанский и Исаакиевский *соборы проектировались под сильным влиянием западной архитектуры*. В стиле Казанского собора сказывается подражание собору св. Петра в Риме; Исаакиевский собор напоминает Лондонский кафедральный собор. Как бы переходным к русскому направлению является стиль московского *храма Христа Спасителя*, разработанный архитектором Константином Андреевичем Тоном (1794—1881).

Задуманный сначала на Воробьевых горах по проекту академика Витберга, он был перенесен на берега Москвы-реки близ Кремля, где находился женский



Рис. 839. **Иван Крамской.** Неутешное горе

Алексеевский монастырь, и построен в старомосковском стиле в линиях кокошников-куполов (рис. 823). В 1839 г. собор был заложен, освящен в 1883 г. во время коронации Александра III. Взорванный по решению Советского правительства в 1931 году со всеми своими художественными сокровищами, храм Христа Спасителя был восстановлен в 1995—2000 гг.

Стиль, выработанный Тоном (известный среди зодчих под названием «тоновского»), не раз применялся архитектором при построении соборов. Церковь Введения в Петербурге, служившая прототипом многих губернских церквей, *воплощает те же мотивы, что и храм Христа Спасителя*.



Рис. 840. **Иван Крамской.** Неизвестная

Этот стиль в гораздо большей степени отвечал идеям православия, чем стиль архитектора Варфоломея Растрелли (1700—1771). Он создал замечательные храмы Николы Морского и Смольного монастыря в Петербурге, Андрея Первозванного в Киеве, но ввел в русскую архитектуру мотивы, соответствовавшие сооружениям католической, а не православной церкви.

Храм Христа Спасителя представлял собой равноконечный крест; стены были облицованы тридцатью шестью пилястрами, на которых лежал карниз храма с двадцатью полуциркульными арками над ними. Высота храма около ста трех метров; диаметр купола — чуть больше шестнадцати метров. Купол лежал на четырех колоссальных столбах, образующих как бы коридор, окружающий главный наос.

Свет распределялся в храме превосходно, в нем не было темных углов. Алтарь главного престола венчала сень из белого мрамора в виде восьми-

гранной часовни с позолоченной шатровой крышей (рис. 824). Иконостас представлял собой два небольших звена по бокам часовни, а местные образа были вделаны в трехгранную сторону часовни, обращенную к верующим. Облицовка стен разноцветными мраморами, лабрадором и порфиром оставляла сильное впечатление. Храм вмещал десять тысяч человек, а его строительство обошлось в пятнадцать миллионов рублей.

В храме было сделано много образов в итальянском стиле. С технической стороны обращали на себя внимание картины Семирадского, не впол-



Рис. 841. **Илья Репин.** Протодьякон

не, правда, отвечавшие канонам православной иконописи. Украшением собора стала роспись главного купола: Бог Саваоф с Младенцем Христом на коленях и Святым Духом на груди. «Ветхий деньми Иегова» предстал мощным гигантом, который распростер руки с благословением над вселенной. Его одежда широко раздувалась от небесного вихря; у подножия престола парили шестикрылые серафимы, воздух наполняли херувимы, озаренные светом, льющимся от Саваофа. Это изображение было написано Крамским и Кошелевым по картону Маркова.



Рис. 842. **Илья Репин.** Казак.
Этюд с натуры, рисунок карандашом

* * *

Константин Дмитриевич Флавицкий (1830—1866), ученик Бруни, окончил Академию в 1855 г. Отправившись в Италию, он привез оттуда в 1862 г. колоссальную картину «Христианские мученики в римском цирке». Художник ожидал получить за этот труд звание академика, но его сделали только почетным членом. Картина, бесспорно, была эффектной, но в ней слишком уж чувствуется подражание Брюллову.

Значительно удачнее его картина «Княжна Тараканова в каземате Петропавловской крепости во время наводнения». Появле-



Рис. 843. **Илья Репин.** Этюд казака-пастуха



Рис. 844. **Илья Репин.** Девочка. *Из альбома 1882 г.*



Рис. 845. **Илья Репин.** Запорожцы пишут письмо турецкому султану



Рис. 846. **Василий Поленов.** У водопоя. Турция

ние «Княжны Таракановой» вызвало сенсацию благодаря удачно выбранному сюжету. Художнику удалось оригинальное зеленоватое освещение, льющееся через окно вместе с зеленоватой водой. В самой фигуре княжны много театрального, а ее запрокинутая голова напоминает голову мученицы из римского цирка.

II

Ге.— Перов.— Крамской.— Репин.— Поленов.— В. Верещагин.— Братья Маковские.— Васнецов и другие художники

Чрезвычайно крупной фигурой эпохи поворота отечественной живописи к реализму является Николай Николаевич Ге (1831—1894), один из основателей Товарищества передвижников.

Уроженец Воронежской губернии, Ге окончил курс киевской гимназии, а затем поступил в университет св. Владимира. Оттуда он перешел на физико-математический факультет Петербургского университета. В 1850 г. Ге стал учеником Васина в Академии художеств. Обладая несомненным талантом, хотя и слабой техникой, Ге не сразу стал получать награды. В 1856 г. он получил медаль за картину «Ахиллес, оплакивающий Патрокла», а в 1857 г.— большую золотую медаль за работу «Саул у Аендорской пифии». Здесь уже чувствуется сильное, непосредственное дарование художника, особенно в выражении Саула, лежащего в ужасе у ног призрака пророка.

Уехав за казенный счет в Италию, Ге поселился во Флоренции и там в течение шести лет писал свою лучшую картину «Тайная Вечеря» (рис. 825, 826 и 857). Сюжет, избранный художником, таков. На первом плане — Иуда, надевающий на себя плащ, чтобы идти в синедрион и предать Иисуса. Вечеря уже закончена; символический обряд омовения ног окончен: мокрое полотенце свесилось с края металлического таза, стоящего на полу.

Иисус лежит на ложе, опустив глаза в тревожной задумчивости. Вся его фигура выражает внешнее спокойствие и сознательную решимость. Но складка между бровей и сжатые губы указывают на глубокую внутреннюю мысль и тревогу.

Все апостолы следят за Иудой. На лице Иоанна, опершегося коленом о ложе Христа, читается подозрение в подлости замыслов товарища. Петр, стоящий возле стола, с недоумением смотрит на Иуду, и его простодушный вид представляет самый резкий контраст с предателем.

Между группой апостолов и уходящим Иудой помещен источник света — масляный светильник. Из-за этого вся композиция получает чрезвычайно эффектный вид: фигура предателя совершенно черна, проступая мрачным силуэтом на ярком фоне залитого светом стола и теснящихся вокруг учителя апостолов. Лучшие головы в картине — Христа, Петра и Иоанна. Выписка головы Иоанна не уступает мастерству, с которым выполнена голова Андрея на картине Иванова.



Рис. 847. **Василий Поленов.** Одалиска в гареме

Успех картины был громаден, не меньше, чем у «Последнего дня Помпеи» Брюллова. Вопросы о вольности трактовки Священного Писания смолкли, как только картину приобрел за десять тысяч рублей император Александр II и подарил музею Академии. По композиции картина оригинальна, самобытна и смела, написана широкой, благородной кистью.



Рис. 848. **Василий Суриков.** Этюд

Историческая сторона картины страдает недочетами. Стол слишком высок, и с него невозможно есть, если сидеть вокруг на диванах. Художник не учел, что во времена Августа и Тиберия столы редко были выше уровня самого ложа; и в наше время столы на Востоке делают очень низкими. Каменный пол, прекрасно написанный Ге, не покрыт циновками, которые на Востоке были в каждом доме. Одежда Иоанна и Петра соответствует историческим описаниям, но в одежде Христа, только что снявшего для омовения ног симху и кетонеф, есть некоторые погрешности.

Тип Христа в картине благороден, хотя в нем скорее чувствуется житель севера, нежели юга. На Ге оказал несомненное влияние знаменитый «Христос» Торвальдсена, простирающий руки ко «всем труждающимся и обремененным».

«Тайная Вечеря» свидетельствовала о необычайно живом и могучем талан-



Рис. 849. **Василий Суриков.** Меншиков в Березове

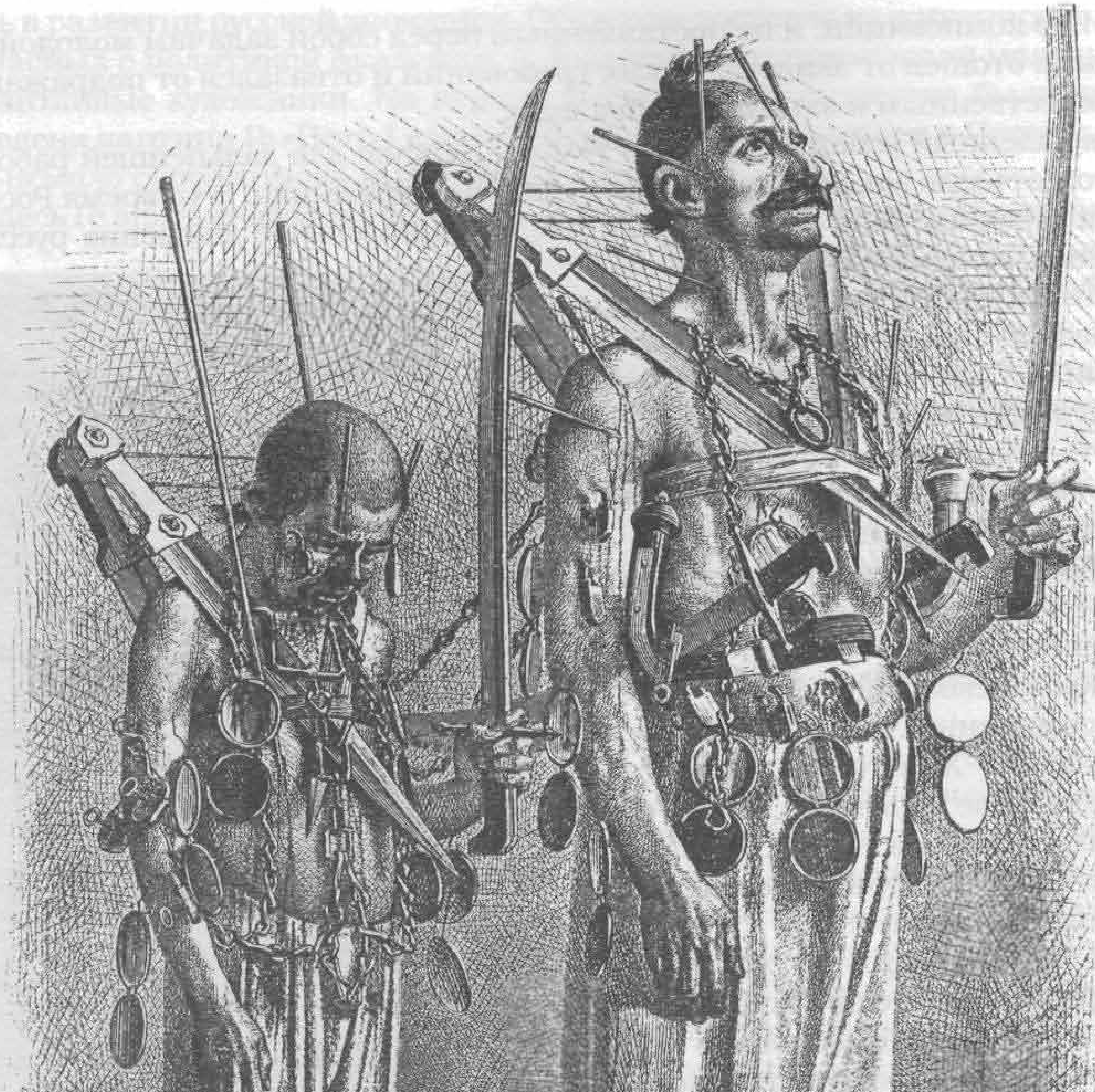


Рис. 850. **Василий Верещагин.** Самоистязатели

те. И по композиции, и по поставленным перед собой задачам молодой художник отошел от академических требований и отказался от подражания и отечественным и западным образцам.

Окрыленный успехом, Ге снова уехал в Италию для дальнейшей работы. В этом отъезде заключалась главная ошибка художника. В то время Россия жила лихорадочной жизнью. Быстрое, поступательное движение русской мысли в эпоху самых резких общественных протестов, в 1863 году, совпадало с мировоззрением и идеалами Ге. Однако когда через шесть лет художник привез из Италии два холста, написанных в том же стиле, они показались публике наивными и тенденциозными.

Сюжеты картин представляют собой как бы продолжение «Тайной Вечери». Одна изображала «Христа в Гефсиманском саду», другая — «Утро Воскресения Христова». На первой из них Христос поднимается с колен после молитвы с лицом, облитым кровавым потом. Выражение его лица говорит о решимости и выглядит сердитым.

На другой картине художник изобразил вестников Воскресения Христова. Над Иерусалимом теплится раннее утро. Три воина выходят из пещеры, считая деньги. На втором плане простоволосая женщина быстро бежит по склону круглого холма вслед двум фигурам, смутно сереющим в утреннем тумане. Сюжет оставляет у зрителя вопросы, колорит избран неудачно. Желтый рассвет совершенно не удался художнику.



Рис. 857. **Н**

Неуспех картин был для Ге большим ударом. За «Тайную Вечерю» его почтили небывалой наградой: он получил звание профессора, не являясь академиком, и сразу стал во главе нового направления живописи. 1870 год сильно повлиял на его репутацию. Художник отказался от евангельских сюжетов, хотя им был задуман целый ряд подобных картин, на которых он намеревался изобразить все страдания Христовы.

Ге обратился к русской истории. Его интерес совпал с образованием в начале 1870-х гг. Товарищества передвижных выставок, сыгравшего видную

роль в развитии русской живописи. Общество состояло из живописцев, несогласных с политикой Академии. К Товариществу примыкали молодые и талантливые художники. На первой выставке Товарищества была представлена картина Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе», что немало способствовало успеху выставки.

Здесь Ге опять сказал новое слово. Картина была задумана как исторический жанр, а не как мелодраматическое событие. Контраст слабого, нерешительного, но упрямого лица царевича с полным энергии и силы лицом его отца выполнен превосходно. Главный недостаток этого полотна — некоторая мелкость фигуры императора и небрежность рисунка. Картина была приобретена московским коллекционером Третьяковым, а художник сделал на заказ ряд повторений этого же сюжета.



я Вечеря

Вторая попытка Ге написать картину на историческую тему оказалась менее удачной. Сюжет ее таков: Екатерина в сопровождении свиты подходит к гробу императрицы Елизаветы после того, как Петр III с приближенными вышел из траурной комнаты. Художник хотел выразить торжество, которое овладело партией Екатерины еще у гроба императрицы и предвещало государственный переворот. Но тонкая психология лиц Екатерины, Дашковой и Орловых мало удалась художнику.

Ге опять взялся за новый для него вид живописи. Он создал полужанровую, полуисторическую картину «Пушкин в Михайловском». Картина написана на текст известного стихотворения поэта:

…Поэта дом опальный,
О Пущин мой, ты первый посетил;
Ты усладил изгнанья день печальный,
Ты в день его Лицея превратил.

А.С. Пушкин. «19 октября». 1825 г.

Художник изобразил небольшую комнату, окрашенную серо-зеленой краской, со старинной мебелью красного дерева, изразцовой печью, зали-

тую золотыми лучами солнца. На столе стоят пустые кофейные чашки, в воздухе носится сизый туман от выкуренных трубок. Пущин, завалившись в низкое, мягкое кресло, с восторгом слушает стихи поэта, присевшего на край стола. У двери, в глубине, сидит няня Арина Родионовна и с любовью поглядывает на Пушкина и его гостя. На полу валяется раскрытый чемодан и конверт от распечатанного письма. На стене висит портрет Байрона, на камине виднеется статуэтка Наполеона.

Превосходная картина снова заставила публику говорить о таланте Ге и вернула художнику былую славу.

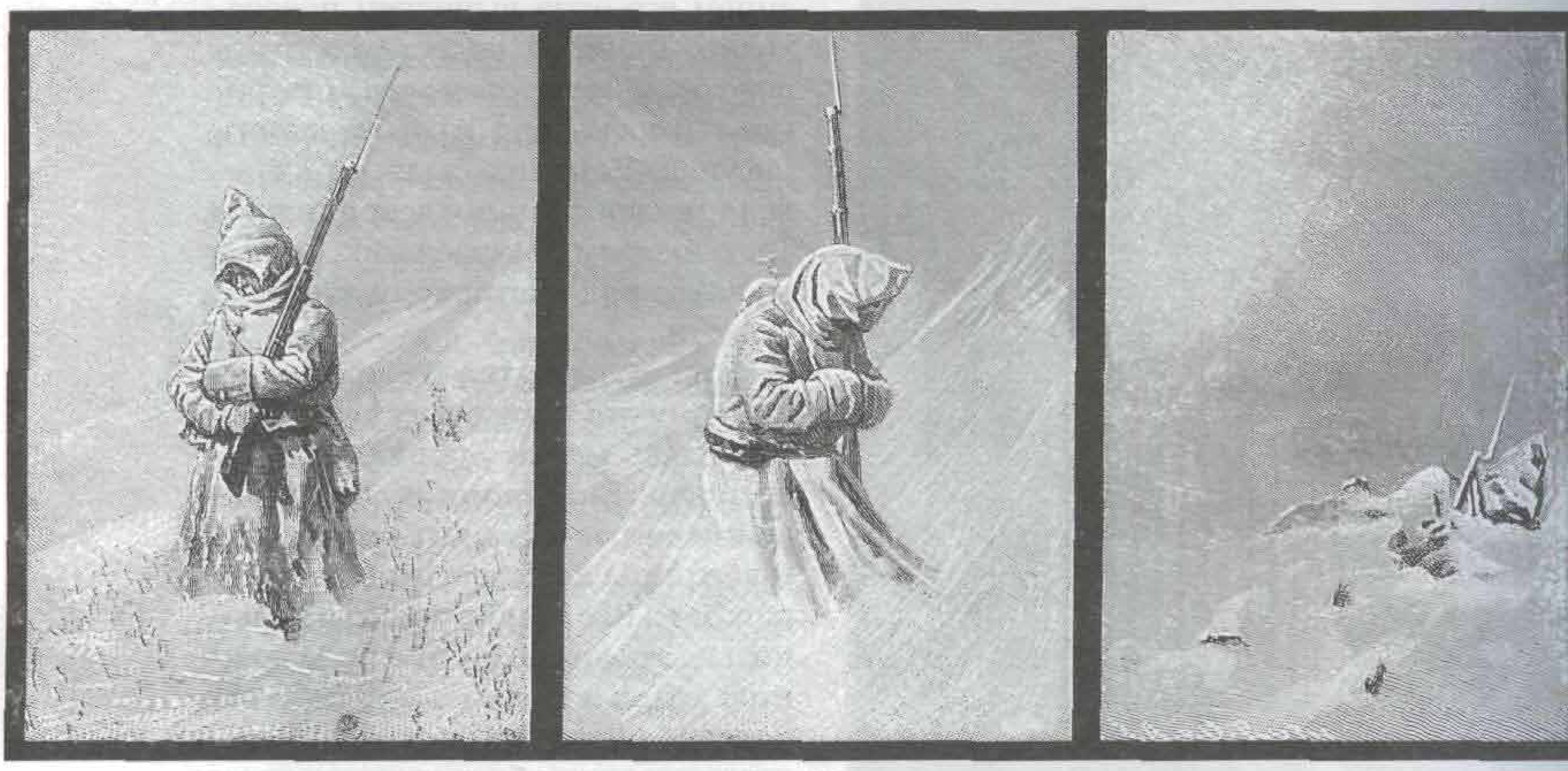


Рис. 851. **Василий Верещагин.** На Шипке все спокойно. *Из галереи турецкой войны*

Затем наступил период, когда Ге целиком посвятил себя портретам. Эти изображения интересны, прежде всего, оригиналами, т. к. художник писал литературных деятелей: Герцена, Костомарова, Тургенева, Алексея Потехина, Салтыкова, графа Толстого и др. Лучшие из них — портреты Толстого и Герцена. Иногда Ге занимался лепкой; особенно ему удались портретные бюсты Белинского и Льва Толстого.

Со второй половины 1870-х гг. отношение художника к технике письма изменилось. Он совершенно перестал следить за точностью рисунка, выдвигая на первый план идейность содержания. Первой попыткой такого рода стала аллегорическая картина «Милосердие», представляющая Христа в виде нищего перед барышней, одетой в кисейное платье. Картина получилась настолько неудачной, что по окончании выставки Ге соскоблил ее с полотна.

Затем художник вернулся к мысли о создании цикла страданий Христовых и написал ряд картин, в которых было трудно узнать прежнего Ге. На полот-

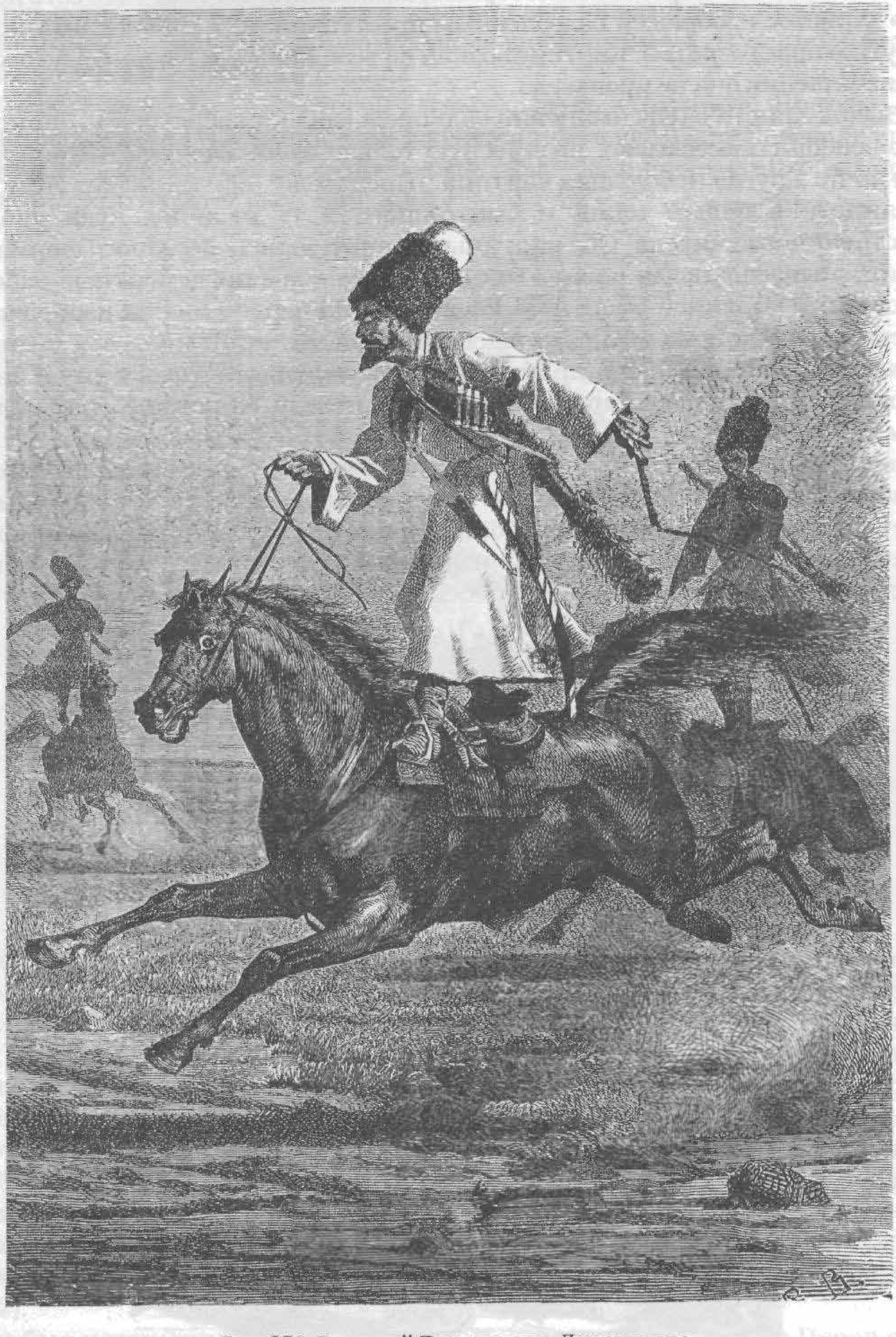


Рис. 852. **Василий Верещагин.** Джигитовка

не уничтоженной картины он изобразил композицию на тему «Что есть истина?». Христос изображен озлобленным преступником, а Пилат упитанным, надутым аристократом. Картину возили по всей Европе и Америке, но особого впечатления она не произвела.

«Выход Христа в Гефсиманский сад» представляет собою вещь, написанную совершенно эскизно, интересную только изображением южной лунной ночи. Другая небольшая картина, «Предатель», представляет Иуду, закутанного в белый плащ и смотрящего в ту сторону, куда уводят арестованного учителя. Обе картины сравнительно небольшого формата.

Зато колоссальными размерами отличаются две предсмертные работы художника: «Повинен смерти» и «Распятие». На первой из них изображено шествие синедриона мимо осужденного Христа, прижавшегося к стене. Каждый из священников, проходя мимо осужденного, плюет ему в лицо. Фарисеи представлены торжествующими победу, Христос — изможденным бичеванием.

Еще ужаснее изображен он на последней картине: распятый на кресте, с изогнувшимся от боли телом. Он откинул голову назад, и его лицо выражает отчаянное страдание. Разбойник с бритой головой, распятый возле него, не менее ужасен. Художник изобразил момент, когда уже наступила буря и темнота. Порывом ветра волосы Христа отброшены в сторону, у ног



Рис. 853. **Василий Верещагин.** Военные трофеи

вьется песок, крест другого разбойника едва виден в углу картины. Вся композиция производит ошеломляющее впечатление. С живописной стороны интереснее всего обе головы.

У Ге осталось несколько неоконченных картин, в том числе «Голгофа», где Христос представлен в отчаянии, схватившимся за голову при виде креста (рис. 831), и рисунки на евангельские сюжеты, многие из которых чрезвычайно талантливы (рис. 829, 830).



Рис. 854. **Генрих Семирадский.** Избиение младенцев

Последователей у Ге не было. Новое поколение художников стремилось к более совершенной технике письма и к соблюдению исторических деталей. Один из его учеников, Репин, еще учеником Академии в «Воскрешении дочери Иаира» пытался соединить блеск техники с внутренним содержанием. Впоследствии Поленов создал ряд высокохудожественных картин на библейские сюжеты, не следуя за своим учителем. Главная заслуга Ге заключалась в том, что он первым увидел новые возможности в реалистической трактовке библейской темы; живописцы, обращавшиеся к библейским образам, опирались на его достижения.

Такую же значительную роль в другой области живописи, в жанре, сыграл прямой последователь Федотова, Василий Григорьевич Перов (1833/34—1882).

Он был незаконным сыном барона Г.К. Криденера; фамилия Перов возникла как прозвище, которое дал будущему художнику его учитель грамоты, самарский дьячок. Прозвище так и осталось за ним на всю жизнь.

Затем Перов попал в арзамасское уездное училище, где учился три года. Родители протестовали против художественных увлечений Перова и не

разрешали ему поступить в специальную художественную школу. Он брал уроки у художника Ступина, жившего в Арзамасе.

Первой картиной Перова было «Распятие», на которой он изобразил своего слугу, крестьянина Ивана, любившего и барина и искусство. Иван висел часами привязанным к кресту, пока юноша рисовал с него образ. По окончании работы шестнадцатилетний художник подарил картину церкви соседнего села Никольского. Она долгое время висела там как запрестольный образ. Наконец, по настоянию одного из родственников в 1852 г. Перова отправили в Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

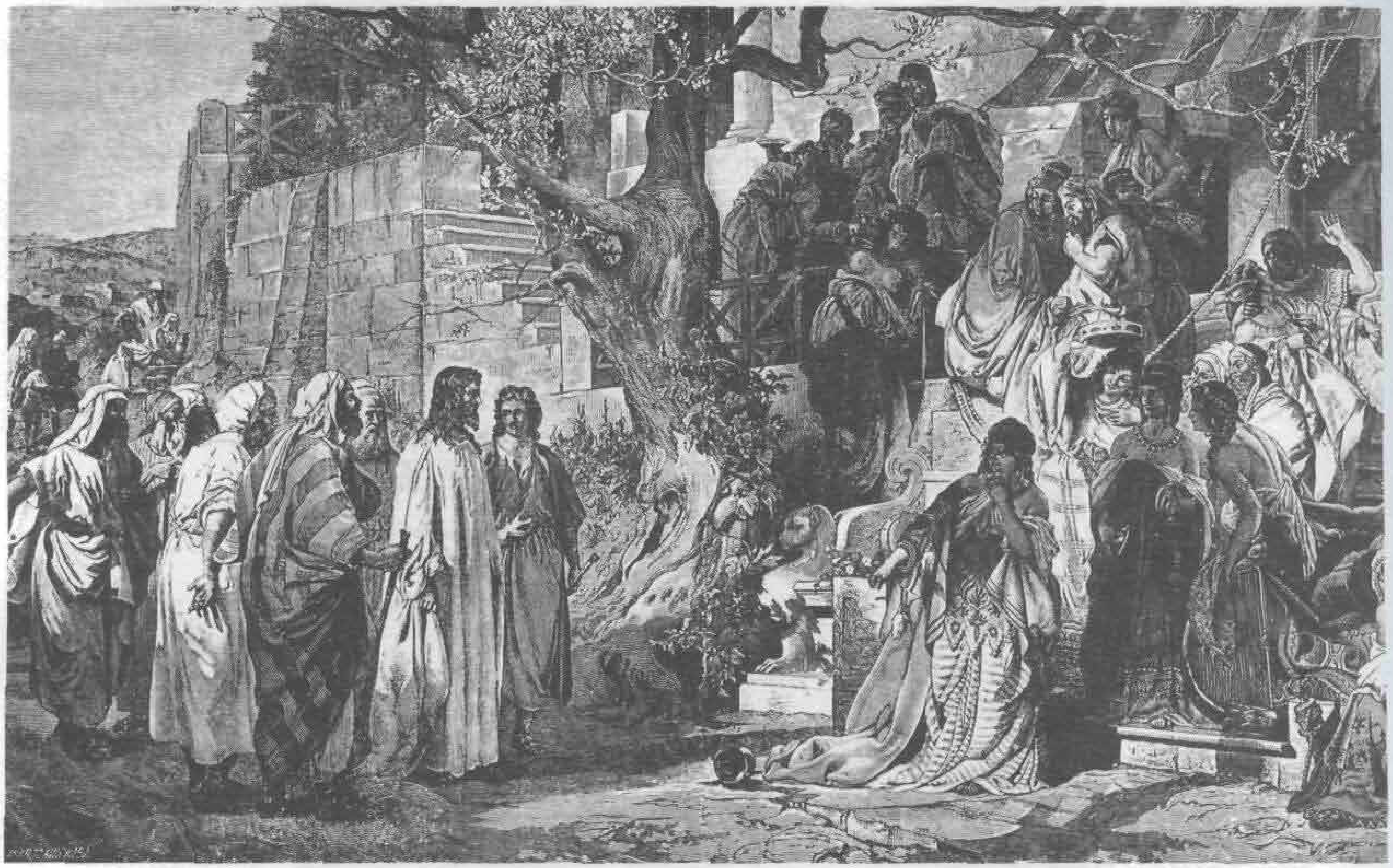


Рис. 855. **Генрих Семирадский.** Христос и грешница. *Фрагмент*

Известный скульптор Рамазанов, инспектор училища, одобрил рисунки Перова и принял его в число учеников. Положение молодого художника было тяжелым: отец состарился и не мог помогать деньгами, родственница, у которой Перов остановился, была бедна и больна чахоткой. Когда она умерла, юноша остался без крыши над головой. Ему помог преподаватель училища Васильев, предложивший переехать к нему на казенную квартиру.

В училище сложился своеобразный преподавательский коллектив. Преподавателем по исторической живописи был Скотти, по портрету — Макрицкий и Зарянко, а по ваянию — Рамазанов. Между преподавателями не было согласия, и некоторые из них приносили больше вреда, чем пользы. Сергей Константинович Зарянко (1818—1870) был хорошим портретис-

том (рис. 832) и оказал влияние на Перова, хотя и требовал точности в копировании натуры.

В конце 1866 г. училище послало работы своих лучших учеников в Академию художеств. Среди них была «Головка мальчика» Перова. За этот этюд художник удостоился второй серебряной медали. Успех ободрил Перова, и он задумал жанровую картину «Приезд станового на следствие». Уже в этом произведении видна наблюдательность автора и стремление строго следовать за натурой. Только в фигуре преступника еще чувствуется условность мастеров старой школы. За эту картину ему была присуждена большая серебряная медаль.

Гораздо ярче проявился талант Перова в картине «Сын дьячка, получивший первый чин», за которую он получил вторую золотую медаль. Фигура босоногого чиновника, на которого примеряют форменный фрак, примыкает к галерее типов Федотова.

В августе 1861 г. Перов закончил работу над программой на первую золотую медаль «Проповедь в сельской церкви». На ней изображен священник, читающий прихожанам после обедни проповедь. Беседа идет на тему о повиновении господам. Одной рукой проповедник указывает на небо, а другой — на сидящих впереди помещиков. Сам старичок помещик сладко дремлет, а его молодая жена слушает нашептывания красивого соседа, сидящего сзади нее. Ливрейный лакей отталкивает от господ теснящихся крестьян. В картине чувствуется обычное направление английского жанра.

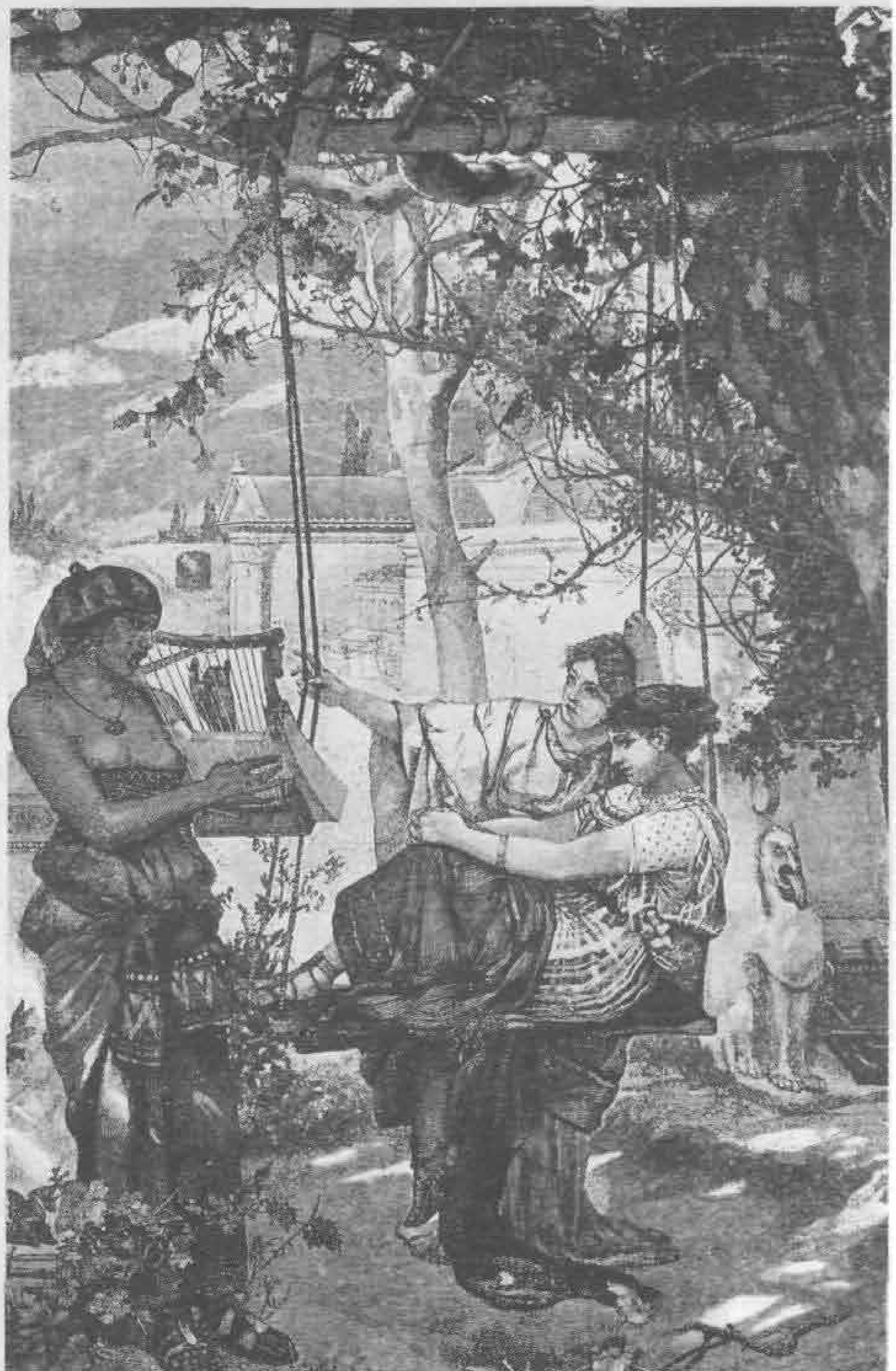


Рис. 856. **Генрих Семирадский.** Песня рабыни

Одновременно с «Проповедью» Перов написал картины «Чаепитие в Мытищах», где удивительно типичен тучный монах, и «Сельский крестный ход на Пасху». Эта картина изображает весь причт совершенно пьяным. Сельский поп ухватился за колонку крыльца и еле может

держать крест в другой руке; дьякон свалился на порог, барахтается и не может встать.

В 1862 г. Перов женился и уехал за казенный счет в Париж. Но специфика его творчества требовала хорошего знания страны и нрава народа, который он собирался изображать. Он пробовал написать «Праздник в окрестностях Парижа», но картина ему не удалась. Пришлось художнику просить у совета разрешения вернуться в Россию. «Живя за границей почти два года,— писал он,— я не мог исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна. Незнание характера и нравственной жизни народа делают невозможным довести до конца ни одной из моих работ... Посвятить себя изучению чужой страны несколько лет я нахожу менее полезным, чем, по возможности, изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как городской, так и сельской жизни нашего отечества».



Рис. 858. **Константин Маковский.** Алексеич

Академия разрешила ему возвратиться в Россию за год до положенного срока и выдала полагающуюся сумму за последний год на поездку по России.

В России Перов сразу написал «Похороны» на мотив из поэмы Некрасова, «Мороз — красный нос», «Очередная у фонтана» (у московского площадного фонтана во время снежной вьюги стоит вереница очередных с ведрами), «Приезд гувернантки в купеческий дом», жанр «Дворник», «Монастырская трапезная» и «Тройка».

Перов работал над техникой письма, и с каждым годом становился строже в рисунке. В 1867 г. появляется его превосходный жанр «Учитель рисования» — целая поэма в стиле лучших тургеневских типов. Тогда же на выставке были представлены его «Утопленница», «Чистый понедельник» и аллегорическая картина «Божия Матерь у житейского моря».

Одной из лучших картин Перова, написанных во второй период его деятельности, был «Птицелов». «Птицелов» похож на картину «Учитель рисова-



Рис. 859. **Константин Маковский.** Иоанн III топчет ханскую грамоту



Рис. 860. **Владимир Маковский.** Утешитель

ния», только написан с еще большим мастерством и является одним из шедевров русской школы. Этой картиной начинается новый период его деятельности, который совпадает с началом деятельности Товарищества передвижных выставок.

На передвижной выставке 1871 г. были выставлены две его превосходные картины: «Рыболов» и «Охотники на привале» (рис. 835). Эти картины как бы продолжают жанровые сюжеты «Учителя рисования» и «Птицелова», «Рыболов» даже по типу напоминает прежнего «Учителя».

Успехи в чистом жанре и в портрете не удовлетворяли художника. Он не был поклонником литературы, но зачитывался историческими романами Салиаса и Карновича. Романы натолкнули его на мысль написать две большие исторические картины: «Сцену из пугачевского бунта» и «Диспут Никиты Пустосвята в Грановитой палате». Последняя картина осталась *неоконченной. «Сцену» он переделывал много раз и оставался ею недоволен.* В «Никите Пустосвяте» есть прекрасные типичные головы, хотя композиция не отличается большими достоинствами.



Рис. 861. **Владимир Маковский.** Певчие

Когда Перов уходил из определенной сферы чистого жанра, в нем пропадала глубина экспрессии и свобода композиции. Насколько хороши его картины «На могиле сына» (рис. 834), «Рыбаки», «Охота на медведя», «Голубятник», написанные во второй половине 1870-х гг., настолько слабы исторические и евангельские композиции: «Первые русские христиане», «Ярославна на городской стене», «Христос в саду Гефсиманском», «Калужские разбойники».

Лучшими портретами, написанными Перовым, являются портреты А.Н. Островского, В.И. Даля, Ф.М. Достоевского и М.П. Погодина. Незадолго до смер-

ти он вышел из Товарищества передвижных выставок, недовольный царившими там порядками и отношением лично к нему. В конце жизни Перов начал заниматься литературой и написал несколько неплохих рассказов.

Перов скончался 29 мая 1882 г. и был похоронен в Даниловском монастыре в Москве. Всегда скромный, мало о себе думающий, он невысоко ценил свои произведения. Несмотря на скромные требования, которые он предъявлял к жизни, художник ничего не оставил после себя, кроме долгов.



Рис. 862. **Владимир Маковский.** Свидание

Перов был первым талантливым последователем Федотова. На его произведениях воспитывалось последующее поколение жанристов, во главе с талантливым художником Владимиром Маковским.

Третьим художником, имевшим огромное влияние на развитие отечественной живописи в 60-х гг. XIX в., был Иван Николаевич Крамской (1837—1887).

Крамской родился в слободе Новая Сотня Воронежской губернии и получил образование в Острогожском уездном училище. Он служил писцом в Острогожской думе, а с 1853 г. — ретушером у харьковского фотографа. Через три года Крамской приехал в Петербург, где работал ретушером в известной тогда фотографии Александровского. Он приобрел некоторый опыт в портретной живописи и поступил в Академию художеств учеником профессора Маркова.

За один год Крамской прошел курс двух классов — головного и фигурного. Чтобы иметь средства к существованию, он стал ретушером в первоклассной фотографии Деньера. Вскоре Марков пригласил его в помощники по росписи купола храма Христа Спасителя в Москве. Из-за болезни Маркова всю главную роспись купола сделали Крамской, Вениг и Кошелев. Эта работа — одна из величайших заслуг Крамского.

В 1863 г. он получил в Академии малую золотую медаль за картину «Моисей источает воду из скалы». Предстояло выполнить программу на большую золотую медаль. Совет Академии предложил ученикам на конкурс те-



Рис. 863. **Виктор Васнецов.** Маляр



Рис. 864. **Виктор Васнецов.** *Ангел. Киев; собор св. Владимира*

му из скандинавских саг «Пир в Валгалле». Совершенно неподготовленные к разработке подобного сюжета, молодые художники под влиянием Крамского отказались от него. Они подали прошение о том, чтобы им разрешили выбрать темы по собственному желанию.

Совет Академии отказал, а профессор Тон заметил: «Если бы это случилось раньше, то всех бы вас отдали в солдаты!» Басин и Пименов приняли сторону Академии, а Бруни обещал ходатайствовать за них, но его ходатайство не помогло. 9 ноября 1863 г. в истории Академии произошло знаменательное событие. После объявления конкурса на «Валгаллу» Крамской от лица товарищей заявил Совету, что, «не смея думать об изменении академических постановлений, они покорнейше просят Совет освободить их от участия в конкурсе».

В числе двенадцати бунтарей были талантливые художники — Константин Маковский, Дмитрев-Оренбургский, Литовченко, Лемох, Морозов, Корзухин, Журавлев и др. Художники покинули Академию и образовали Петербургскую артель художников, просуществовавшую до 1870 г.

Крамской начал преподавание портретной живописи в рисовальной школе Общества поощрения художеств. 1860-е гг. были для Крамского как бы подготовительным периодом. Он написал много портретов и копий с картин старых мастеров, совершенствуясь в технике письма.

В 1869 г. он выставил в Академии коллекцию настолько удачных портретов, что был удостоен звания академика. Когда в 1871 г. образовалось Товарищество передвижных выставок, Крамской стал душой этого общества и до самой своей смерти его поддерживал. На первой передвижной выставке появились его «Русалки» («Майская ночь», по Н.В. Гоголю). Поклонники таланта художника были удивлены той поэтической струей, которая чувствовалась во всей композиции (рис. 836).



Рис. 865. **Виктор Васнецов.** «Денежный» бунт при царе Алексее Михайловиче

Ко второй выставке Общества Крамской написал «Христа в пустыне», созданного под непосредственным влиянием «Тайной Вечери» Ге. Даже в типе лица Христа есть нечто общее с Христом у Ге. Крамской изобразил Христа сидящим на камнях в пустыне перед утренним рассветом. Руки его судорожно сжаты, босые ноги изранены, волосы взбиты в колтун, выражение лица сосредоточенное и мрачное.

Наверное, рассудочность, составлявшая основную черту характера Крамского, помешала художнику непосредственно и искренно отнестись к сюжету. Да и по его собственным словам, он хотел изобразить только думающего человека. В своих записках он рассказывал, как, остановившись на избранном сюжете, он осмотрел предварительно все галереи Европы. В Палестине он не был, но жил в Крыму недалеко от Бахчисарая, в Иосафатовой долине, которая похожа на окрестности Иерусалима.

Чувствуя себя недостаточно сильным в библейской живописи, Крамской полностью посвятил себя портрету. Особенно известны его портреты Григоровича, Полонского, графа Д. Толстого, императрицы Марии Федоровны, Самойлова, графа Льва Толстого, С.П.Боткина, Айвазовского, Куинджи, Шишкина (рис. 838), Мельникова и др.



Рис. 866. **Виктор Васнецов.** Богоматерь

Крамским было написано немного картин. После «Христа в пустыне» и «Русалок» он написал «Охотника на тяге», «Лунную ночь» (молоденькая женщина, сидящая на скамейке под тополем), «Неутешное горе» (женщина в трауре у гроба; рис. 839), «Неизвестную» (рис. 840), несколько образов и большую картину «Поругание Христа».

Последняя картина не была дописана и оценить ее по достоинству сложно. Вот что интересовало художника при разработке задуманной темы: «Что вы скажете, например, о следующей сцене,— писал он одному своему знакомому,— когда Его (Христа) судили, воины во дворе, наскучив бездействием, всячески издевались над Ним. И вдруг им пришла мысль нарядить этого смирного человека царем; сейчас весь шутовской костюм был готов; эта выдумка понравилась, и вот докладывают господам, чтобы они удостоили *взглянуть. Все, что было во дворе, на балконе и галереях, покатило, с гром-*



Рис. 867. **Мария Башкирцева.** Митинг

ким хохотом, а некоторые вельможи благосклонно хлопают в ладоши. А Он между тем стоит спокоен, нем, бледен, как полотно, и только кровавая пятерня горит на щеке от пощечины».

К библейскому сюжету художник и здесь подошел с особой задачей: «Попробуйте серьезно проводить наши идеи в жизнь, смотрите, какой хохот поднимется кругом. Я всюду слышу этот хохот, куда ни пойду. До сих пор продолжают смеяться над Ним, строя в то же время алтари».

Самой сцены поругания Христа во дворе первосвященника в Евангелии нет. Христос провел ночь в караульне, где его с завязанными глазами били



Рис. 868. **Виктор Бобров.** Няня

по лицу и спрашивали: «Пророки нам, Мессия, кто ударил Тебя?»

Скончался Крамской внезапно в своей мастерской, завершая портрет доктора, который и зафиксировал факт смерти художника.

После смерти Крамского в русской живописи осталось немало талантливых художников. Некоторые из них стали во главе нового движения.

Прямым наследником традиций Ге и Крамского был Илья Ефимович Репин (1844—1930).

Он родился в г. Чугуеве Харьковской губернии. Предки его были чугуевскими казаками. Отец служил в уланском чугуевском полку. Учился Репин сначала у своей матери, державшей вольную детскую школу, а потом у приходского дьячка. Пер-

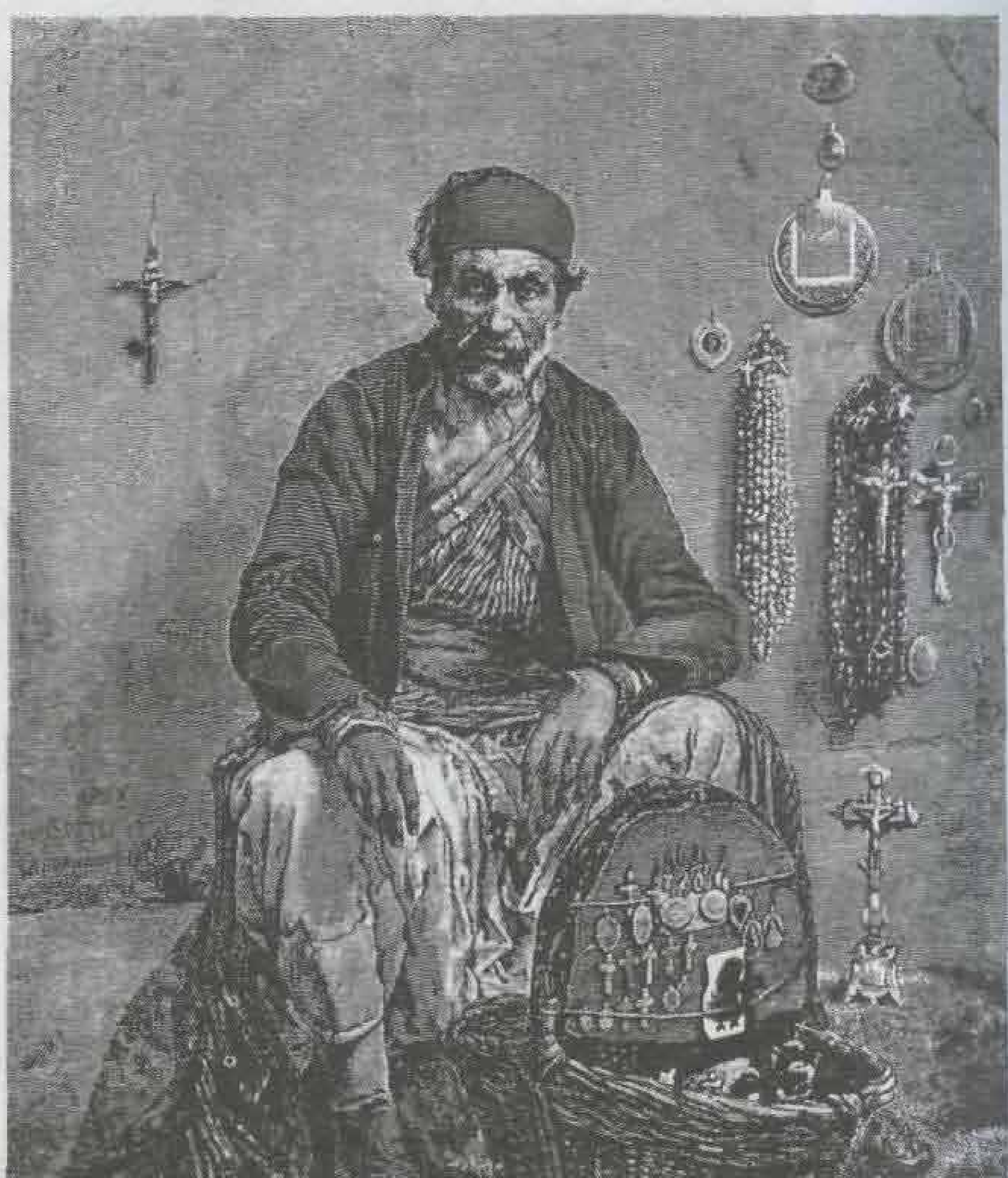


Рис. 869. **Федор Бронников.** Продавец образков

вые художественные навыки он получил в местной школе военных топографов, а затем тринадцатилетний мальчик поступил в учение к местному живописцу Бунакову. В продолжение трех лет он многого достиг и стал получать заказы на иконописные работы. Удачный в денежном отношении заказ летом 1863 г. позволил юноше осуществить заветную мечту — поехать в Петербург и поступить в Академию.



Рис. 870. **В.П. Верещагин.** Св. Григорий Великий наказывает за нарушение монашеского обета бессребрия

Но в Академию его не приняли, и он всю осень учился в рисовальной школе Общества поощрения художеств». В январе 1864 г. Репин поступил в Академию, и с этих пор начинается пора его блестящих успехов. Через год он получил малую серебряную медаль за эскиз; в следующие два года ему присуждают четыре серебряных медали за рисунки и эскизы, а в 1869 г.— малую золотую медаль за картину «Иов и его друзья». В 1871 г. на большую золотую медаль им написана огромная композиция «Воскрешение дочери Иаира». Совет не только наградил художника большой золотой медалью, но и дал право на шестилетнюю заграничную поездку за счет Академии.

Одновременно с этим он закончил работу над известной композицией «Бурлаки на Волге», написанной по заказу великого князя Владимира Александровича. Для концертного зала «Славянского Базара» в Москве он написал большую картину «Собрание славянских — русских, чешских и польских — музыкантов».

В 1873 г. за границей Репин написал картину на тему русской былины «Садко, новгородский гость», за которую им было получено звание академика. Картину приобрел император Александр III. Композиция картины аллегорическая: в Садко узнавали самого художника, небрежно следяще-

го за красотами дочерей водяного царя, которые плывут мимо него. Садко смотрит поверх них и видит сквозь прозелень моря русскую девку-чернявку, которая ему милее всех заморских красавиц.

Вместе с этой картиной художник прислал большой жанр из парижской жизни, мало оцененный критикой. Жанр «Парижское кафе» как нельзя лучше показывает всю гибкость таланта художника, сразу уловившего дух незнакомой ему бульварной жизни.

Получив звание академика, Репин остался в России и, прекратив сотрудничество с Академией, сблизился с «Товариществом передвижных выставок». За двадцать лет он выставил у передвижников целую галерею превосходных картин и портретов. Впоследствии он организовывал самостоятельные выставки и экспонировал картины в Академии, куда его пригласили на должность профессора-руководителя.

Наиболее совершенными произведениями Репина были картины «Проводы новобранца», «Протодьякон» (рис. 841) — превосходный этюд, написанный с рембрандтовской смелостью, «Царевна Софья Алексеевна во время казни стрельцов в Новодевичьем монастыре», «Крестный ход в Курской губернии», «Поприщин — из “Записок сумасшедшего”», «Не ждали?» (возвращение ссыльного), «Иван Грозный и сын его Иван, 16 ноября 1581 года», «Крымский проводник», «Святитель Николай останавливает казнь», «Арест в деревне», «Исповедь осужденного», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (рис. 845), «Речь императора Александра III к старшинам после ко-



Рис. 871. **В.П. Верещагин.** Свидание арестанта с женой

ронации 1883 г.». Из портретов наиболее совершенными были превосходные изображения Л. Н. Толстого, портреты Писемского, Ф. Листа, Глинки, Пирогова, Гаршина, Бородина, музыканта Глазунова, хирурга Павлова, Микешина и др.

Как техник и тонкий психолог, Репин занимал одно из ведущих мест среди русских художников. Наряду с ним можно отметить немало талантливых художников, по колориту и строгому изяществу компоновки даже превосходящих Репина.



Рис. 872. **В.П. Верещагин.** Крещение Руси при св. Владимире

Таков его товарищ по выпуску Василий Дмитриевич Поленов (1844—1927), уроженец Петербурга. Подобно Репину, он получил вторую золотую медаль за «Иова» и первую за «Воскрешение дочери Иаира» — превосходную колоритную композицию. Отправленный за казенный счет за границу, он прислал оттуда две картины, за которые получил одновременно с Репиным звание академика: «Арест гугенотки» и «Право господина». Картины эти уже тогда обратили на себя внимание глубокой гармонией колорита.

Первое время художник писал пейзажи, для которых сделал множество превосходных этюдов во время путешествия по Египту и Палестине. Эти этюды послужили материалом для библейских картин. Едва ли не лучшая из них написана на сюжет евангельского рассказа о «Жене, взятой в прелюбодеянии». По блеску деталей и историко-этнографической достоверности картина «Христос и грешница» выдерживает сравнение с лучшими картинами этого рода на Западе. Большими достоинствами отличаются две картины Поленова меньших размеров: «На Тивериадском озере» и «Среди учителей». Не менее интересны его жанры «Больное дитя», «Бабушкин сад» и «Забава цезаря».

На рис. 847 воспроизведена картина «Одалиска в гареме». Девушка восточного типа сидит у окна с кальяном. Картина из коллекции, привезенной художником из-за границы в 1876 году, за которую он получил звание академика.

Современником Репина и Поленова был Василий Иванович Суриков (1848—1916).

Он поступил в Академию в возрасте двадцати двух лет, когда закончил гражданскую службу. Курс Академии Суриков завершил

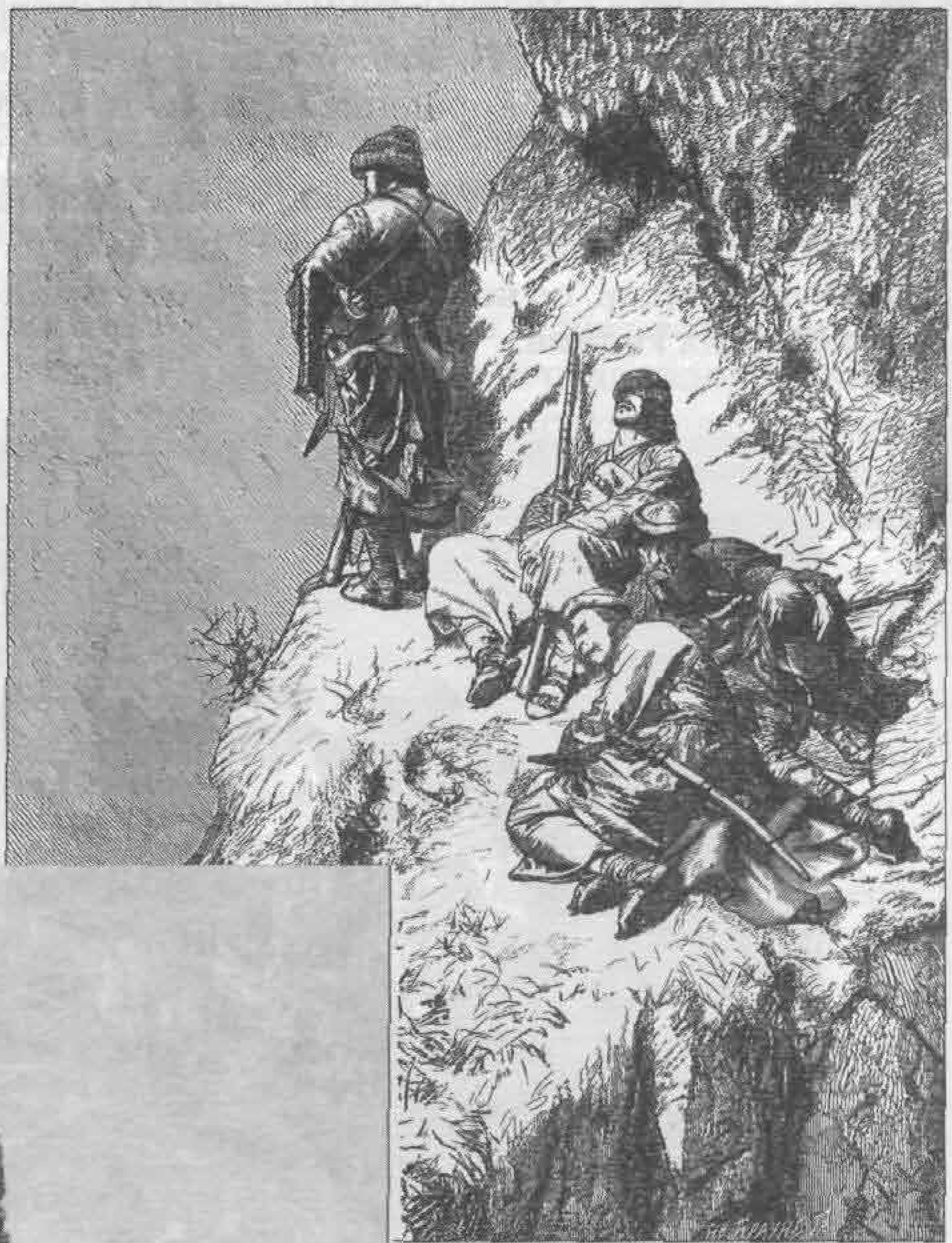


Рис. 873. **Федор Горшельт.** Сторожевой пикет



Рис. 874. **Федор Горшельт.** Голова кавказца. *Эскиз из альбома*

картиной «Апостол Павел перед судом Агриппы» и в 1875 г. отправился за казенный счет за границу.

Исполнив несколько заказов для храма Христа Спасителя в Москве, он выставил на передвижной выставке 1881 г. картину «Утро стрелецкой казни». Художник изобразил Красную площадь, на которую свозят мятежных стрельцов с их семьями на телегах. Вдали виден Петр, грозно смотрящий с коня на ужасную картину.

Звание первоклассного художника за ним окончательно утвердилось после появления картины «Боярыня Морозова», одного из колоссальнейших произведений русской школы. Обе картины попали в коллекцию Третьяковской галереи.

На рис. 849 представлена картина Сурикова «Меншиков в Березове». Знаменитый вельможа Петровского царствования сидит в низкой хате, окруженный своими дочерьми. Одна из них читает Священное Писание.

Совершенно особое место в истории русской живописи занимает творчество художника-баталиста и этнографа Василия Васильевича Верещагина (1842—1904).



Рис. 875. **Федор Горшельт.** Пластуны

Он поступил в Академию по окончании кадетского корпуса. Учеба в Академии продолжалась с 1861 по 1863 г. Верещагин был удостоен малой серебряной медали за эскиз «Избиение женихов Пенелопы». Бросив Академию из-за консервативной системы преподавания, он за свой счет учился в Париже у известного Жерома. Затем для неутомимого путешественника Верещагина началось время поездок. Он побывал на Кавказе, в конце 1860-х годов — в Туркестане, где участвовал в военных действиях.

Результатом двухгодичного пребывания Верещагина в Средней Азии стала огромная коллекция картин из туркестанского быта, которая была выставлена сначала в Лондоне, а затем в Петербурге. С этих пор он становится известным художником. В конце 1870-х гг. Верещагина узнали и в Европе, особенно после выставки индийских жанров в Вене, Париже, Берлине, Петербурге и Москве.

Во время русско-турецкой войны художник находился на Дунае при отряде Скобелева и создал целый ряд батальных картин (рис. 851). К 1880-м гг. произошел некоторый спад творческой активности художника. Лишь в 1896 г. он снова появился перед публикой с целой галереей картин из Отечественной войны 1812 г.

Из картин Верещагина наиболее интересными являются «У дверей мечети», «У двери Тамерлана», «Продажа ребенка-невольника», «Нападают врасплох», «Окружили — преследуют», «Забытый», «Политики» и «Торжествуют».

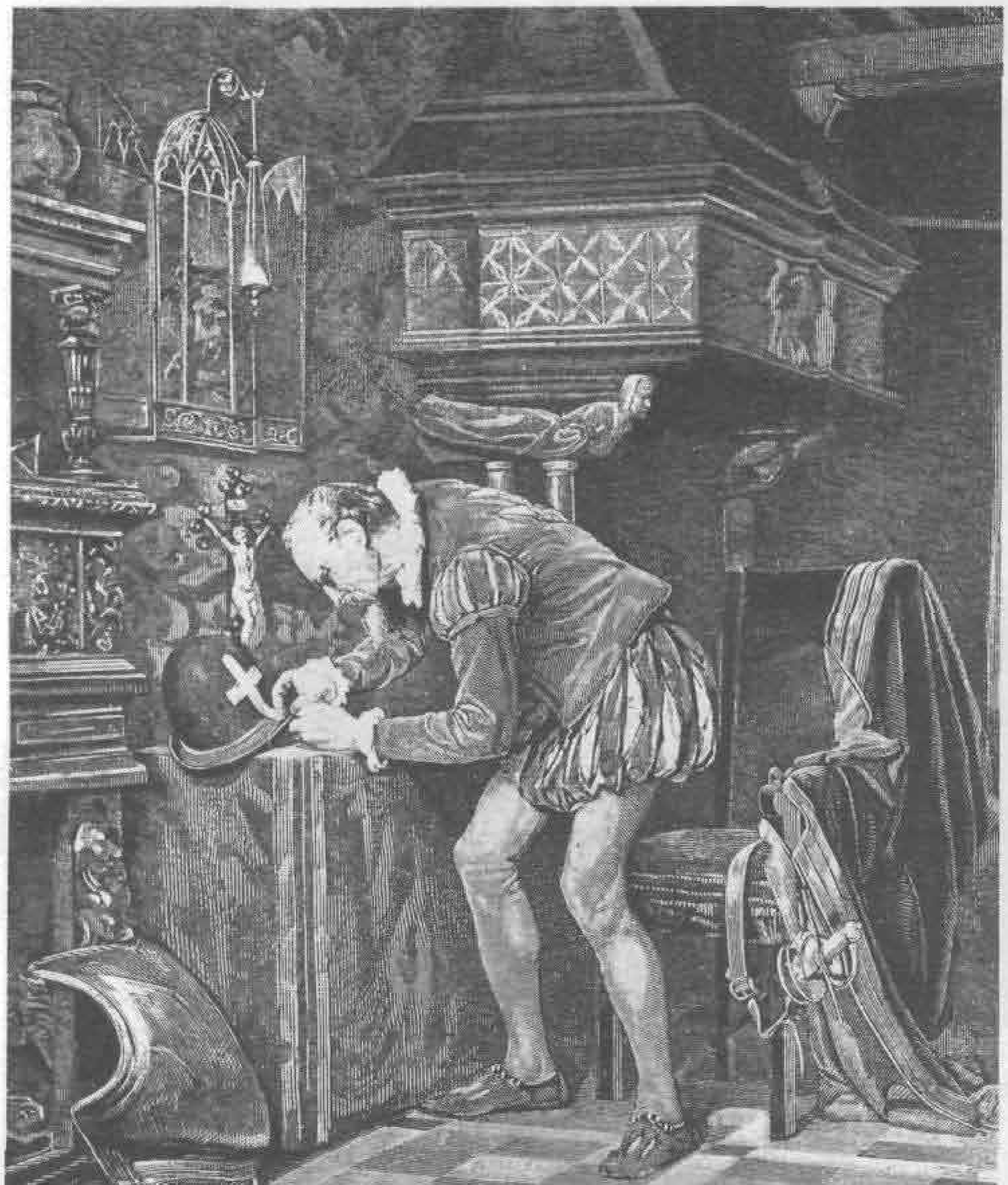


Рис. 876. **Карлис Гунс.** Канун Варфоломеевской ночи

Со многими из художественных произведений живописца его современники знакомы не были, они не выставлялись в России. К ним принадлежат произведения на евангельские сюжеты. Во время экспонирования картин в Вене священнослужители пытались облить их кислотой. Некоторые из них, как, например, «Отрочество Иисуса», выписаны с любовью. Христос изображен отроком, читающим свитки Библии. Фон картины — небольшой восточный дворик, на котором сгруппировано семейство Иосифа.

На другой картине Иисус-юноша изображен сидящим на холме и созерцающим роскошный пейзаж, расстилающийся у его ног. Другие картины Верещагина несколько слабее, в том числе «Воскресение Христово».

Главной особенностью Верещагина является мастерская обработка деталей. Еще Крамской указывал на эту сторону его таланта. Глаз зрителя останавливается на блестяще выписанном фоне, затем переходит на нередко изумительную технику подробностей одежд и деталей и, наконец, смотрит и на лица, которые оказываются такой же значительной частью картины.

Верещагин известен также как литератор. Им издано несколько книжек воспоминаний с собственными иллюстрациями.

Добровольные мученики и самоистязатели — представители религиозной секты в Закавказье, истязающие себя во время процессии (рис. 850).

Этот рисунок был сделан художником в Шуше и относится к первому периоду его деятельности.

Рис. 852. «Джигитовка». Кавказские джигиты упражняются в искусстве верховой езды, стоя в перекинутых через седло стременах.

Рис. 853. «Военные трофеи». Перед хивинским ханом высыпают из мешка головы русских солдат.

Генрих Ипполитович Семирадский (1843—1902), поляк по происхождению, сын офицера, кандидата физико-математического факультета, автора диссертации «Об инстинкте насекомых», родился в Харьковской губернии. Семирадский окончил курс Академии и шесть лет учился за границей. Интересы художника были сосредоточены на античности. Он переехал за границу и к концу века практически перестал выставлять свои произведения в России.

Большая золотая медаль была ему присуждена за полотно «Доверие Александра Македонского к врачу Филиппу во время болезни». Картина выявила мастерство живописца в создании красивой композиции и гар-



Рис. 877. **Фирс Журавлев.** Боярыня

моничного колорита с преобладанием светло-фиолетовых и оранжевых тонов. В 1871 г. он уехал за границу и в Мюнхене написал «Оргию времен цезаризма», удачно сочетая в ней освещение от вечерних огней с утренним рассветом.

В 1873 г. он получил звание академика за огромную композицию «Христос и грешница» (рис. 855), написанную на сюжет известной поэмы Толстого. Христос, проходя мимо дома, где совершается оргия, получает от одной гетеры предложение выпить кубок вина и разделить их общество. Светлый, спокойный взгляд Иисуса, с укором остановившийся на ней, заставляет ее выронить фиал и отступить в смущении. Обе картины были приобретены Александром III. Пребывание за границей художник завершил огромной картиной «Факелы Нерона», написав в ходе технической подготовки к ней «Нубийского продавца амулетов».

«Факелы Нерона» были приняты публикой восторженно. Совет Академии, присудив автору звание профессора, постановил, что художественная деятельность Семирадского приносит честь и Академии, и русскому искусству, однако критика не приняла картины. Рисунок называли неправильным, композицию искусственной, христиан, которые должны были составить центральную группу, незначительными и написанными небрежно. Высоко оценили лишь проработку изображения мрамора, металла и тканей.

В 1878 г. на Всемирной выставке в Париже Семирадский получил за это произведение высшую награду и орден Почетного Легиона. Академии Рима, Стокгольма и Берлина избрали его своим почетным членом, а флорентийская галерея Уффици сделала художнику предложение написать автопортрет для Пантеона всемирных знаменитостей. Тем не менее на картину не нашлось покупателя, и художник подарил ее Краковскому музею.



Рис. 878. **Михай Зичи.** Охота в Шотландии

В конце 1870-х гг. Семирадский получил заказ на жи-

вописные работы в храме *Христа Спасителя в Москве*. Его кисти принадлежал запрестольный образ, изображающий Тайную Вечерю, четыре картины из жития Александра Невского и две фрески с полукруглым верхом: «Крещение Спасителя» и «Вход в Иерусалим». Изображения сохраняли свойства картин, а не образов, и блеск деталей затмевал в них все остальное.

Лучшая из них — «*Чудо после смерти великого князя*», где эффект мертвой руки, раздвинувшей черную схиму, чтобы взять отпускной лист, передан с большим настроением.

Для Московского исторического музея Семирадский написал две огромные, очень эффектные вещи: «Сожжение русса» и «Тризна воинов Святослава». Затем он снова *обратился к античным сюжетам*, иногда затрагивая и евангельские темы.



Рис. 879. ***Михай Зичи.*** *Охота в Шотландии*

Наиболее известными являются его картины «Пляска среди мечей»; «Фрина на празднике Посейдона в Элевсине» — огромная картина, приобретенная Александром III и подаренная Эрмитажу; «Вакханалия времен Тиберия на Капри», «Летние сумерки в Помпее», «Христос у Марфы и Марии», «Песнь невольницы», «Семейное счастье», «Жрец Исиды», «По примеру богов».

Превосходным колористом считается Константин Егорович Маковский (1839—1915). Он родился в Москве в семье художника Егора Ивановича Маковского. Сначала он работал в Московском училище живописи и ваяния, *а в 1857 г. перешел в Академию художеств*.

За картину «Смерть Федора Годунова» (1862 г.) Константин Маковский получил вторую золотую медаль. От конкурса на большую золотую медаль Маковский отказался и ушел в Петербургскую художественную артель.

В 1869 г. он получил звание профессора за грандиозный жанр «Балаганы на Адмиралтейской площади во время масленицы» (рис. 893), приобретенный для Зимнего дворца Александром II. Путешествие на Восток дало

художнику мотивы для двух прекрасных картин: «Перенесение священного ковра в Каире» и «Похороны в Каире».

Во время войны с Турцией художник был на Дунае и написал эффектную композицию «Замученная болгарка». В 80-е гг. Константин Маковский писал в основном жанры из русской истории: «Свадебный пир XVII столетия», «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем», «Приготовление к венцу», «Смерть Ивана Грозного». Кроме того, им было расписано много плафонов и декоративных панно, ширм и портретов.

Рис. 858. «Алексеич». Тип старого лакея. Одна из наиболее удачных работ художника.

Рис. 859. «Иоанн III топчет ханскую грамоту». Оригинальный рисунок карандашом, сделанный художником на дереве в 1869 г. Татарские по-



Рис. 880. **Николай Каразин.** Весна

слы с ужасом видят неуважение Московского великого князя к изображению хана.

В историю русского жанра вошел также брат Константина Маковского, Владимир Егорович Маковский (1846—1920). Он окончил московское училище живописи, ваяния и зодчества и в Академии не учился. Тем не менее еще в 1878 г. Академия признала его достойным звания академика, а в конце века он был профессором и одним из главных деятелей в совете Академии.

Владимир Маковский был последователем Перова, почитателем Кнауса и Вотье. Обладая искрометным юмором, в некоторых жанрах он показал себя неподражаемым, тонким психологом с лирическим оттенком.



Рис. 881. **Павел Ковалевский.** Атака

Число созданных им картин громадно. Галерея его московских типов не уступает персонажам Островского. Перед зрителями проходят Корпеловы, Крутицкие, Любимы Торцовы, Оброшеновы и Мамаевы. Некоторые из сюжетов Маковского драматичны. К таким картинам принадлежат, например, «Осужденный» и «Оправданная».

Среди картин В. Маковского многие посвящены современной ему жизни, например «Крах банка». Его перу принадлежат также жанры «Казначейство в день раздачи пенсии», «Певчие» (рис. 861), «В четыре руки», «Друзья-приятели», «Толкучий рынок в Москве», «У пересыльной тюрьмы», «Деловой визит» и др.

Рис. 860. «Утешитель» (Будничная драма). Уже немолодой человек пьет с какого-то горя. Седенький старичок утешает его, чем может.

Рис. 862. «Свидание с сыном». Мать пришла к сыну, отданному в подмастерья. Она грустно смотрит на тощего, грязного мальчугана, который с жадностью уплетает булку.



Рис. 882. **Николай Кошелев.** Монах-торговец



Рис. 883. **Николай Кузнецов.** Послушница

Одним из крупнейших талантов русской живописи конца XIX века был Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926). Он воспитывался в вятской духовной семинарии, а в двадцать лет поступил в Академию художеств, но обучение не окончил. Его удостоили двух серебряных медалей — за рисунок в натурном классе и за этюд. Художник совершенно самостоятельного направления, он явно не соответствовал порядкам Академии 1870-х годов. Не став дожидаться долгой процедуры назначения заграничного путешествия, он поехал в Париж за свой счет.

Вскоре произведения Васнецова начали появляться на передвижных выставках (рис. 863, 865). В большинстве случаев это были картины на сюжеты русских сказок и былин. Не всегда удачные по технике, они проникнуты русским народным духом и глубоким, искренним настроением. Особенно самобытны и оригинальны картины «Илья Муромец на распутье» и «Поле битвы» по «Слову о полку Игореве».

Первым грандиозным трудом Васнецова были фрески, написанные для Исторического музея в Москве. Их можно смело признать произведениями всемирного значения, единственными в своем роде по превосходной композиции и глубокому проникновению в дух доисторической эпохи. Открытые для ежедневного бесплатного обозрения в самом центре Москвы, они были мало оценены в России, однако зарубежная критика сразу отметила их.

Фрески изображают картины из жизни доисторического человека. Васнецов представил зрителю целый курс археологии. Левая часть фресок изображает троглодитов, расположившихся у входа в пещеру. Мужчи-

ны только что вернулись с охоты, и вся семья принимает участие в приготовлении дичи: сдирают шкуры, жарят, варят. Один из дикарей прицелился в летящую птицу.

На следующей части фресок дикари занимаются изготовлением примитивных предметов утвари и оружия: пилят дерево, строят пирогу, лепят горшки. Интересны три фигуры: седого старика с всклокоченной бородой, наклонившегося над обрубком дерева; «Геркулеса» в боевом наряде с маленькой головой и необычайно развитыми мышцами и грациозной дикарки, вытащившей из воды рыбу.

Но самая интересная и талантливая часть фресок — правая сторона, изображающая охоту на мамонта. Мамонт попал в яму, приготовленную охотниками, и не может оттуда выбраться; маленькие, налитые кровью глаза сверкают бешенством. Ударом хобота он убил наповал юношу, близко подбежавшего к яме. Зверя заваливают огромными камнями, вонзают в него копья. Вся сцена полна воодушевления и обнаруживает в художнике большой талант.

Когда возникла мысль о росписи Владимирского собора в Киеве в строго православном духе, профессор А.В. Прахов, заведовавший работами, остановил свой выбор на Васнецове. Изучив древнюю иконопись и живописцев дорафаэлевской эпохи, отличавшихся искренностью религиозного настроения, художник принялся за колоссальный труд. Роспись собора принесла ему широкую известность и поставила во главе современной школы русских художников наряду с Репиным и Поленовым. Копии с фресок и с икон



Рис. 884. **Кирилл Лемох.** Выговор

Владимирского собора, приложенные к книге о Васнецове, изданной за границей, считаются во Франции образцом фресковой живописи.

Одним из первых и удивительных произведений Васнецова в этом роде был огромный этюд углем для запрестольного образа, изображающий Богоматерь с Младенцем. Богоматерь изображена шествующей по облаку; ее вдумчивое и серьезное лицо дышит прелестью молодости. Младенец, похожий на нее, властным движением как бы хочет обнять вселенную. В его глазах горит огонь неземного вдохновения; во всем ритме его фигуры, в выражении черт лица чувствуется неземное откровение (рис. 866).

Во Владимирском соборе Васнецов разработал целый ряд изображений святых, а также библейских, евангельских и апокалиптических тем. Такие фрески, как «Страшный Суд», сцены из Апокалипсиса, изображения святых, например Марии Магдалины, Владимира и других, стали образцами церковной живописи.

* * *

Русская живопись достигла своего расцвета за сравнительно короткий срок. Подражание, следование западным образцам и авторитетам, поддерживаемое Академией вплоть до 60-х гг. XIX в., тормозило становление отечественного искусства. Академические программы содержали ряд требований к художникам, которые ограничивали их самостоятельный поиск и опору на национальные традиции.



Рис. 893. **Константин Маковский.** Балаган

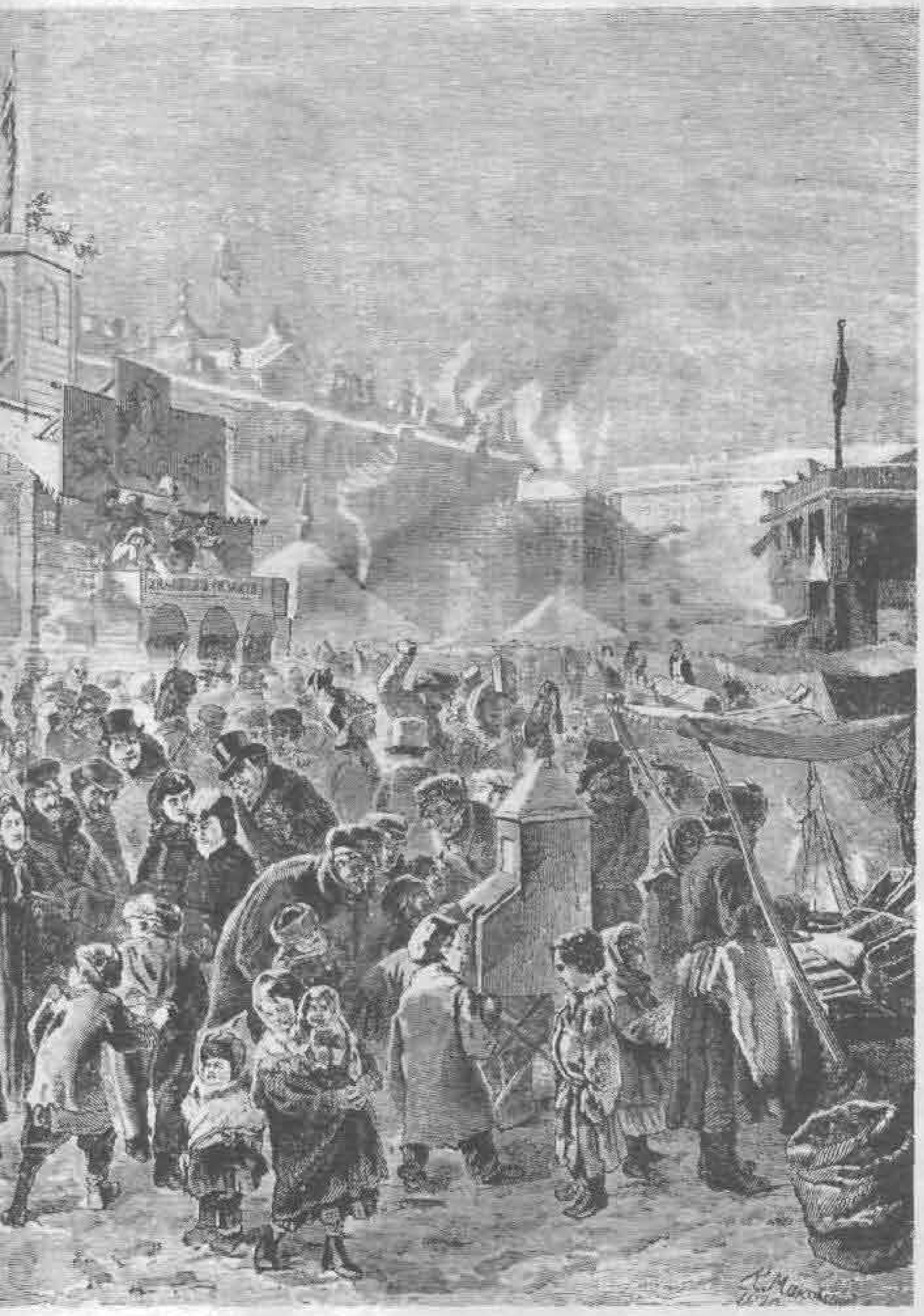
Однако живописцы молодого поколения быстро перерастали академические требования, и их картины свидетельствовали о стремительном развитии русской живописи. В произведении Ге «Саул» было уже нечто большее, чем академическая рутина, и голова царя оказалась не только эффектно освещенной головой Лаокоона.

Семирадский свою золотую медаль получил уже за целую поэму красок. «Блудный сын» Харламова стал программой, дышащей Востоком, а не За-

падом. Репин, Поленов пошли еще дальше, и «Воскрешение дочери Иаира» достойно любой галереи. Даже художники второго ряда — Урлауб, Зеленский, Макаров — предъявляли к себе новые требования и превосходили своими произведениями работы профессоров.

Академия присуждала своим питомцам почетные звания. Но лучшие ученики покинули ее стены и в 1870 г. основали Товарищество передвижных художественных выставок. Академия отказалась от них и перестала пускать в свои залы их выставки.

Борьба тянулась долго и упорно. Старая система Академии не могла противостоять мощному движению молодых талантов. Отвергнутые «передвижники» были снова приглашены, произведены в профессора и заняли места в академическом совете. Репин, В. Маковский, Куинджи и др. стояли у истоков нового направления живописи.



ралтейской площади во время масленицы

Общий художественный уровень русской живописи прогрессировал с каждой выставкой. Картины, которыми восхищались прежде, казались условными. Это касалось как жанров, так и портретов, от которых требовали внутренней жизни, души, а не только внешнего сходства.

На русскую живопись конца XIX в. серьезное внимание впервые обратили во Франции. Талант Васнецова там стал известен раньше, чем в России. Французские художники и критики увидели в нем великого символиста. Живописцы менее известные, почти не вывозившие своих работ за границу, в то время еще только пробивали себе дорогу.

Абрам Ефимович Архипов (1862—1930), один из талантливейших жанристов, постоянно выставлял свои картины на передвижных выставках. Его работы помимо реальной правды отличались редкой воздушностью и приятным колоритом. Для его творчества характерны пленэрные жанрово-пейзажные полотна («По реке Оке», 1890), картины тяжелой трудовой



Рис. 885. **Николай Лосев.** Ответ милому



Рис. 886. **Василий Максимов.** Все в прошлом

жизни народа («Прачки», 1890 и 1901), выписанные в ярких красках фигуры крестьянок («Девушка с кувшином», 1927).

Мария Башкирцева (1860—1884) была одной из талантливейших российских художниц. Она жила в Париже и училась у Лепажа. Из ее жанровых картин известны «Жан и Жак» и «Митинг», изображающий сходку уличных мальчишек (рис. 867). Картина находилась в коллекции Люксембургского музея, где были собраны лучшие сокровища новейшей школы живописи. Это единственная картина русской художницы, попавшая в музей. Она была выставлена в Салоне в 1884 г.

Виктор Алексеевич Бобров, академик, известный портретист. Писал масляными красками и акварелью. Одна из его офортных работ — «Няня» (рис. 868).

Николай Григорьевич Богданов (1850—1894), талантливый жанрист, рано умерший от чахотки. Одно из последних произведений художника — жанр «За кипятком».

Николай Петрович Богданов-Бельский (1868—1945) был известен своими жанрами из крестьянской жизни. С особенной любовью он писал деревенских школьников. Он постоянно экспонировал свои картины на передвижных выставках.



Рис. 887. **Василий Матэ.**
Портрет Кипренского. *Набросок*

Михаил Петрович Боткин (1839—1914), русский живописец и гравер, коллекционер произведений искусства, брат В.П. Боткина и С.П. Боткина. Он учился в Академии в течение двух лет, ездил за свой счет за границу и совершенствовался в живописи. Боткин обладал превосходной галереей памятников искусства и имел звание академика. Из его картин был особенно известен этюд «Антикварий». Интересна также «Роспись ваз».

Федор Андреевич Бронников был автором многих картин из античной и средневековой жизни. Он уехал в 1854 г. за границу по направлению Академии, но больше в Россию не возвращался.

Из его картин пользовались особой известностью «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу», «Художники в приемной мецената», «Последняя трапеза христиан», «Мозаичисты перед судом Трех в Венеции», «Император Август с детьми», «Межевой столб», «Аспазия и Алкивиад перед судом архонтов», «Проклятое поле» и «Продавец образков» (рис. 869). На картине «Проклятое

поле» изображено проклятое место под Римом, где распинали преступников. На второй каритине изображена типичная фигура восточного продавца образков, крестиков и амулетов.

Василий Петрович Верещагин, ученик Маркова, окончил Академию в 1863 г. В 1869 г. за картины «Св. Григорий Великий наказывает за нарушение монашеского обета бессребрия» (рис. 870), «Свидание арестанта с женой» (рис. 871), «Ночь на Голгофе» и за несколько картонов и акварелей получил звание профессора. Им написано много образов в храме Христа Спасителя в Москве и несколько жанров на мотивы былин. Долгое время он был преподавателем в Академии художеств.



Рис. 888. **Михаил Микешин.** Татьяна

Наиболее совершенными его работами были картины «Григорий Великий» и «Свидание арестанта с женой». Пример его иконной живописи — образ из церкви великого князя Владимира Александровича (рис. 872).

Богдан Павлович Виллевальде (1818—1903) — известный баталист. Он учился у профессора Зауервейда в Академии, был отправлен за границу за казенный счет и написал множество батальных картин. Особенно привлекала художника эпоха 1812 года. Профессор с 1848 г. Долгое время служил преподавателем в Академии.

Федор Федорович Горшельт (1829—1871) получил художественное образование за границей и много работал в Египте и Испании. Художника всегда привлекали опасности войны и возможность быть непосредственно на месте сражения. В 1858 г. он поехал на Кавказ и поступил в армию добровольцем. Ряд превосходных картин (рис. 873, 875) и великолепные альбомы Горшельта содержат богатый материал по истории войны на Кавказе.

Иностранец по происхождению, он быстро уловил сущность и дух русской военной жизни. Горшельт без всякой натяжки может быть включен в число лучших представителей русской живописи. Художник умер от дифтерита во время осады Страсбурга, где собирал материалы для изображения эпизодов франко-прусской войны.

Карлис Гунс (1830—1877) — латышский живописец и график, профессор исторической живописи, прекрасный рисовальщик и акварелист, ав-

тор известных картин «Варфоломеевская ночь» и «Канун Варфоломеевской ночи» (рис. 876). За «Канун» он получил звание профессора. После Гунса осталось несколько превосходных альбомов; Гунс подробно выписывал свои произведения, и каждая деталь у него была исполнена с той же тщательностью, что и головы действующих лиц.

Фирс Сергеевич Журавлев (1836—1901) — академик, который тоже отказался от конкурса в 1863 г. Из его картин известны «Приезд извозчика на родину», «Перед венцом», «Девичник в бане» и пр. На рис. 877 представлена женская головка его работы.



Рис. 889. **Михаил Нестеров.** Святая Варвара

Николай Петрович Загорский (1849—1895) окончил Академию одновременно с Суриковым в 1875 г. Его картины отличаются юмором и неподдельно-грустным чувством. К числу таких произведений принадлежит «Наболевшее сердце» — одна из последних работ художника.

Михай (Михаил Александрович) Зичи (1827—1906), родился в Венгрии, учился в Вене, а в 1847 г. переехал в Россию. Известность его начала расти с конца 1850-х годов, когда он получил место придворного живописца. Им выполнено множество рисунков из хроники придворной жизни.

С 1874 по 1880 гг. он жил за границей, а с 1880 г. снова занял прежнюю должность при дворе. Сопровождая императора Александра III в его поездках по России, он чуть не погиб в катастрофе 17 октября, когда находился в императорском вагоне-столовой в момент крушения.

Масляными красками Зичи писал редко и мало. Публики известны его композиции к произведениям Лермонтова, особенно к «Демону», изданные в гравюрах еще в 1860-х гг.

Как тонкий рисовальщик Зичи не имел соперников (рис. 878, 879). Его кисти принадлежали изображения смотров или торжественных выходов. Нередко на площади в нескольких дюймов он выполнял несколько десятков портретов.

Федор Иванович Иордан (1800—1883) — известный гравер на меди, ректор живописи и скульптуры, ученик известного гравера Уткина. В 1829 г. Иордан ездил за казенный счет за границу, где занимался офортом, акватинтой и гравированием на стали. Лучшими его работами считаются гравюра с ватиканской картины Рафаэля «Преображение» и с картины Егорова «Истязание Спасителя». Интересен также выгравированный им портрет.



Рис. 890. **Александр Новоскольцев.**
Опричники в доме опального боярина. *Фрагмент*

Иордан долгое время был преподавателем гравирования в Академии; из его *учеников особенно выделялись Пожалостин и Матэ, занявшие впоследствии* его место в Академии.

Гравюра в России никогда не процветала, хотя у Иордана было немало талантливых предшественников. Во второй половине XIX в. гравюра на дереве стала вытеснять гравюру на стали и на меди. Гравюра на дереве (ксилография), в свою очередь, уступила место механическим производствам: фототипии, фотогравюре, цинкографии и др. Самостоятельной художественной гравюрой остался только офорт (травление кислотой), в основном в области портрета и пейзажа. Иордан был последним из числа старых граверов.

Николай Николаевич Каразин, акварелист, иллюстратор и батальный *живописец, в основном писал гуашью пейзажи, жанры и восточные сцены.* По заказу Александра III этот художник выполнял огромные полотна, изображающие сцены из эпохи завоевания Туркестана.

Каразин — один из основателей акварельного общества. Известен также как писатель, автор многих романов, повестей и репортажей с фронтов восточной войны. Рисунок–политипаж «Весна» (рис. 880).

Николай Алексеевич Касаткин (1859—1930) — жанрист, постоянный участник передвижных выставок.

Алексей Данилович Кившенко (1851—1895) окончил Академию в 1877 г. со званием классного художника *первой степени* за картину «Брак в Кане Галилейской». За картину «Военный совет в Филях в 1812 году» (1880) он получил право на заграничное путешествие. Работая в Германии и Франции, Кившенко значительно вырос и в течение пятнадцати лет своей деятельности создал много жанровых и батальных картин. Одна из его лучших жанровых картин — «Сортировка пуха и перьев». Интересны также его охотничьи сцены. Он был противником искусственных эффектов, и его картины всегда просты.



Рис. 891. **Илларион Прянишников.** Рыболов

Михаил Петрович Клодт (1835—1914) — сын известного скульптора, учился у Маркова. В начале 1860-х гг. был послан Академией за границу, где учился у Пилоти и Каульбаха. Написал множество жанровых картин, из которых особенно известны «Последняя весна» и «Черная скамья». В 1860-х гг. обратил на себя внимание «Бедной невестой». Важная барыня, с улыбкой смотрящая на убогую свадьбу, казалась публике того времени острой сатирой.



Рис. 892. **Илларион Прянишников.** Жестокие романсы

Гораздо более сильными являлись работы художника позднего времени. Его «Христос-Отрок» — картина интересная по новизне композиции и передаче лунной южной ночи. Третьяковым были приобретены картины Михаила Клодта «Последняя весна», «Больной музыкант», «Перед отъездом» и «Татьяна».

Павел Осипович Ковалевский (1843—1903) — профессор-баталист, ученик Виллевальде, уехал за границу в 1873 г. и работал в Риме. Одна из его наиболее удачных работ — «Раскопки в окрестнос-



Рис. 894. **Николай Рачков.** Бабушка и внучка

тях Рима». На рис. 881 представлено ученическое произведение Ковалевского «Атака» (1869).

На картинах «Ненастье» и «Тройка во ржи» он предстает настоящим мастером. «Ненастье» — чисто русский жанр, отличающийся мастерской наблюдательностью. В «Тройке во ржи» наиболее интересно изображение коренника, который не может, подобно пристяжным, наклонить голову, и потому недовольно смотрит на спящего в телеге хозяина.

Алексей Иванович Корзухин (1835—1894) — жанрист, один из четырнадцати живописцев, ушедших из Академии в 1863 г. Написал много жанров и работал в храме Христа Спасителя в Москве. Из картин Корзухина наиболее известны «В монастырской гостинице», «Перед исповедью» и «За чаем». Писал он очень неровно, и наряду с прекрасными работами у него встречаются откровенно слабые. На картине «В монастырской гостинице» изображен отъезд богатой помещицы, щедро одарившей монастырь. Тут бездна наблюдательности и тонкого юмора. «Выход невесты из бани» — картина из народного быта, характеризующая русские языческие обряды.

Константин Алексеевич Коровин (1861—1939) — жанрист, участник передвижных выставок. Тонкий мастер пленэрной живописи, автор лирических пейзажей — «Зимой» (1894), и жанров — «У балкона» (1888—1889). Под влиянием импрессионизма перешел к свободной декоративной манере; создавал зрелищные театральные декорации. С 1923 г. жил за границей.

Александр Евстафьевич Коцебу (1815—1889) — известный баталист, сын писателя Коцебу, ученик Зауервейда, исполнил множество батальных картин по заказу императора Николая I. Император Александр II поручил ему написать картины на сюжеты русско-турецкой войны, но болезнь не позволила художнику исполнить задание. Из его картин особенно известны «Переход русских войск через Ботнический залив», «Переход русских войск через Альпы», «Взятие Берлина», «Битва под Полтавой» и др.

Николай Андреевич Кошелев, профессор исторической живописи, работал в храме Христа Спасителя вместе с Крамским над росписью купола. Он писал по картону Маркова Бога Саваофа. Одна из его картин на евангельский сюжет, «Погребение Христа», не была оценена критикой.



Рис. 895. **Гергард Рейтерн.** Приношение в жертву Исаака



Рис. 896. **Николай Сверчков.** *Городовой останавливает лошадей*

Из жанров Кошелева наиболее известны картины «Чиновник в день получения жалованья» (1863) и «Монах-торговец» (рис. 882). Кошелевым написано также несколько больших композиций из русской истории, например «Владимирское разорение» — сцена татарского погрома во Владимире.

Николай Дмитриевич Кузнецов (1850—1929) — жанрист и портретист, учился в Академии в 1875—1879 гг. Наиболее интересными портретами, принадлежащими его кисти, являются портрет Виктора Васнецова, выставленный на XIX передвижной выставке, портрет жены художника и портрет композитора Чайковского. Интересны также «Послушница» (рис. 883), жанр «После обеда» и «Стадо свиней».

Клавдий Васильевич Лебедев (1852—1916) обнаружил оригинальный талант в прочтении исторических сюжетов. В его картинах много жизни и движения. Характерным примером его работ является рисунок «Свадьба Василия III».

Кирилл Викторович Лемох (1841—1910) — член Артели художников, передвижник. Автор многих жанров из крестьянского быта и миниатюрных портретов во весь рост. Особенно хороши его картины «В семье чужая», «Без кормильца», «Круглая сирота», «Выговор» (рис. 884).

Александр Дмитриевич Литовченко (1835—1890) — товарищ Крамского по Академии, отказавшийся от программы на золотую медаль. Написал много образов и исторических картин. Лучшая его картина — «Иван Грозный выбирает подарки для отсылки в Англию своей невесте». Долгое время Литовченко служил преподавателем в Академии художеств. Одна из его последних работ — «Царь Алексей дает клятву перед патриархом Никоном».

Николай Дмитриевич Лосев посвятил себя античным жанрам. В его произведениях чувствуется значительное влияние Алма-Тадема и, отчасти, Семирадского. Одна из его картин — «Ответ милому» (рис. 885).

Василий Максимович Максимов (1844—1911) — академик, автор многих картин из помещичьего и крестьянского быта. «Приход колдуна на деревенскую свадьбу», «Семейный раздел», «Все в прошлом» — относятся к его лучшим картинам. Оригинальна одна из его первых работ, «Примерка ризы», где изображены мастерицы, готовящие ризу в церковь и меряющие ее на старую портниху.

«Все в прошлом» — один из превосходнейших жанров. Старуха помещица доживает последние печальные дни в избе. Старый дом заколочен. Простая баба заменяет ей камеристку; вся обстановка убога; только дорогая китайская чашка говорит о минувшем довольстве помещицы (рис. 886).

Василий Васильевич Матэ (1856—1917) — один из лучших граверов на дереве и офортистов в России. Поступил в Академию в 1875 г. и через пять лет был послан для усовершенствования техники за казенный счет за границу. Он был учеником по ксилографии Л.А. Серякова, затем учился у Иордана, за границей — у Гальяра.

Кроме превосходных офортов (портреты Нобеля, Мусоргского, Верещагина, Самойлова и др.), Матэ сделал множество гравюр на дереве. Его кисти принадлежит голова Иоанна с картины Иванова. Примером мастерства художника в передаче карандашного штриха является гравюра с портрета Кипренского (рис. 887).

Михаил Осипович Микешин (1835—1896) поступил в Академию в класс Виллевальде в 1852 г., а в 1858 г. уже получил большую золотую медаль за картину «Граф Тилли в Магдебурге».

Он должен был ехать за казенный счет за границу, но участие в конкурсе «Памятник тысячелетия России» изменило его дальнейшую судьбу. Его проект оказался лучшим из пятидесяти трех конкурсных работ, *но выполнить скульптуру живописец не мог и только наблюдал, как ее исполнили другие ваятели.*



Рис. 897. **Павел Сведомский.**
Юлия в ссылке



Рис. 898. **Петр Соколов.** На охоте

В двадцать шесть лет он уже получил пожизненную пенсию и стал участвовать во всех конкурсах на различные памятники. В 1873 г. им был поставлен в Петербурге памятник Екатерине II у Александринского театра на Невском проспекте.

Из других проектов наиболее интересен по композиции памятник Богдану Хмельницкому в Киеве. К сожалению, памятник не был завершен. Только конная статуя самого Хмельницкого была вылита на литейном заводе, а остальные фигуры композиции остались в проекте. В виде подножия к конному изображению Богдана приделали скалу без ведома и согласия художника.



Рис. 899. **Валентин Серов.** В степи

Микешин был известен как рисовальщик, особенно сцен из украинского быта. Прекрасен его известный рисунок «Татьяна» к пушкинскому роману в стихах «Евгений Онегин» (рис. 888).

Григорий Григорьевич Мясоедов (1834—1911) за «Сцену в корчме» из «Бориса Годунова» Пушкина получил в 1862 г. большую золотую медаль и был отправлен за границу. Звание академика он получил за поэтическую картину «Заклинание» в 1870 г.

Его лучшими картинами считаются «Засуха», «Дедушка русского флота», «Самосожжение», «Земство обедает» и «Чтение Положения 19 февраля». На картине «Чтение Положения» изображена группа крестьян, читающих в сарае манифест об освобождении. Сюжет, очевидно, навеян стихотворением Майкова на ту же тему. Мясоедов был прекрасным пейзажистом и много лет занимался пейзажем.

Николай Васильевич Неврев (1830—1904) — автор многих исторических композиций, которые выставлялись на передвижных выставках, а также жанров «Торг», «Смотрины» и др.

Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942). Картины художника экспонировались на передвижных выставках с конца 1880-х гг. Внимание на себя *обратила оригинальная картина «Видение отроку Варфоломею».* Увле-

ченный направлением Виктора Васнецова, он занялся вместе с ним росписью киевского собора.

С первых произведений у Нестерова проявилось оригинальное, самобытное дарование. Белесоватый тон «Видения отроку Варфоломею» (будущему *Сергию Радонежскому) полностью отвечает сюжету картины*. В самом мальчике много мистического, пейзаж гармонирует со всей композицией.

Впоследствии художник не раз возвращался к житию Сергия и всегда создавал интересные картины в народном духе. В соборе св. Владимира он написал много изображений, среди них св. Варвара (рис. 889), Богоматерь и Сергий Радонежский.



Рис. 900. **Иван Творожников.** *Девочка*

Александр Никонович Новоскольцев выполнил в 1881 г. картину «Преподобный Сергий благословляет Дмитрия Донского» и был послан за границу. Наиболее удачными его картинами являются «После маскарада», «Уголок Венеции», «Исповедь», «Светлана».

На картине «Смерть митрополита Филиппа» изображен момент, когда зловещий Малюта Скуратов входит в келью митрополита, чтобы его умертвить. В «Опричниках» воссоздано изображение погрома, который произвели опричники в доме боярина. На полу валяется боярская дочь; боярыня без чувств лежит на кровати. Боярин, скрученный по рукам и ногам, привязан к креслу (рис. 890).

Леонид Осипович Пастернак (1862—1945), жанрист, показавший свое дарование в целом ряде оригинально задуманных и хорошо написанных бытовых картин. Из его картин наиболее известны «К родным», «Беседа» (гр. Толстой и Ге) и др.

Павел Федорович Плешанов (1829—1882) окончил Академию и ездил за границу учиться за свой счет. Автор многих образов и портретов, звание профессора Плешанов получил за картину «Убиение царевича Дмитрия».

Иван Павлович Похитонов (1850—1923) — портретист, жанрист и пейзажист. Пейзажи этого живописца-передвижника близки барбизонской школе и отличались тонкой техникой исполнения.

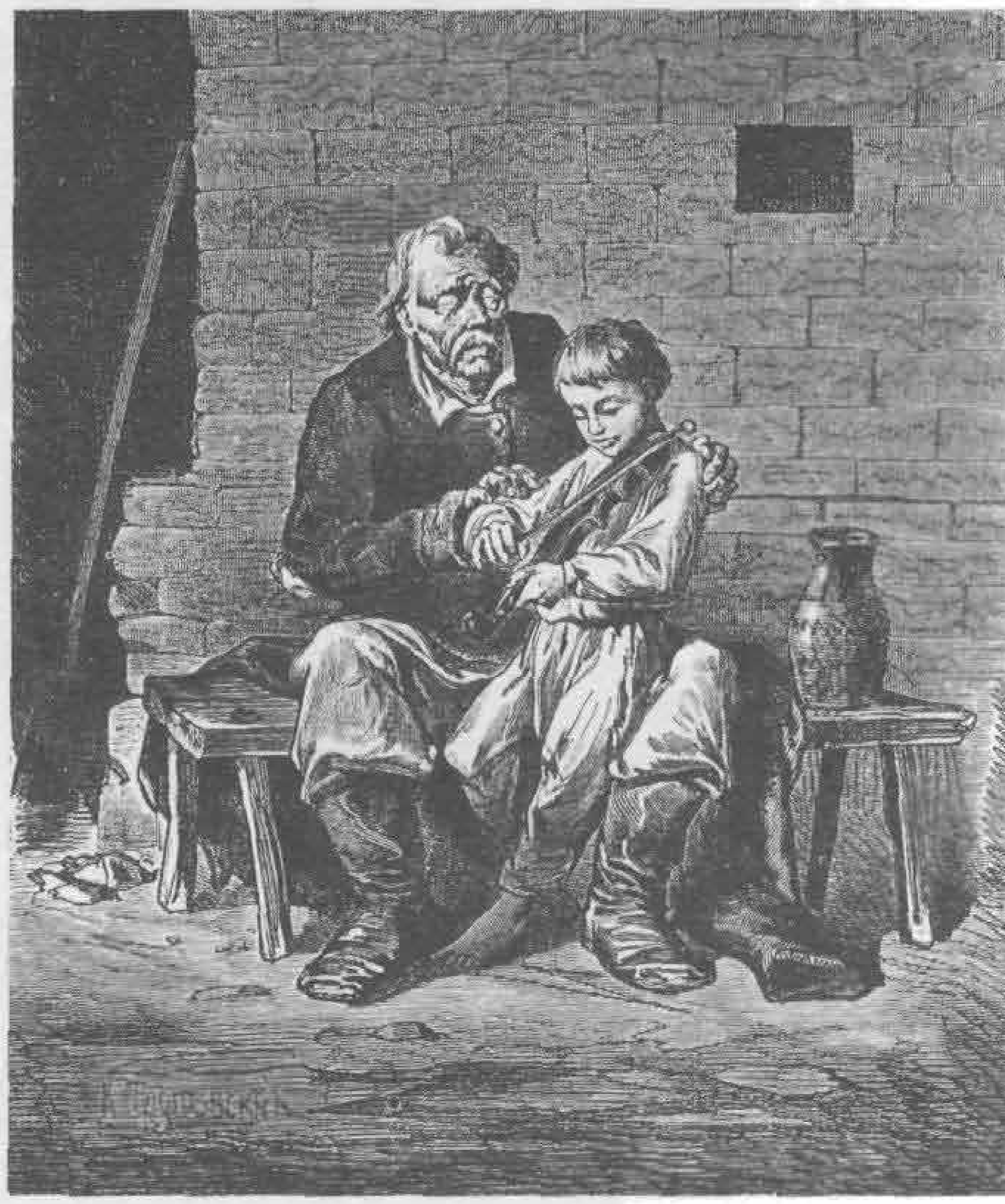


Рис. 901. **Константин Трутовский.** Слепой музыкант

Илларион Михайлович Прянишников (1840—1894) получил большую серебряную медаль за прекрасный жанр в стиле произведений Островского «Шутники. Гостиный двор в Москве». Он принимал участие в деятельности Товарищества передвижных выставок; особенно хороши его картины «Порожняки», «На тяге», «Рыбачки», «Влопался», «Общий жертвенный котел — престольный праздник», «В ожидании шафера», «У тихой пристани», «Натурщица» и др.

Прянишников — прямой последователь Перова. Его картины всегда отличались тщательностью, приятным колоритом и юмором. На картине «Шутники. Гостиный двор в Москве» изображен старик чиновник с пряж-

кой за выслугу лет, танцующий перед купцами московского гостиного двора. Гораздо проще его жанры «Влопался», «Жестокие романсы» (рис. 892), «Рыболов» (рис. 891) и др.

Василий Владимирович Пукирев (1832—1890) — жанрист, получивший известность благодаря картине «Неравный брак» (1862).

Николай Ефимович Рачков (1825—1895) — жанрист, писавший также портреты (рис. 894).



Рис. 902. **Константин Трутовский.** Мена яблок

Гергард Романович Рейтерн (1794—1865) — портретист и иконописец. Одна из его известных картин — «Приношение в жертву Исаака» (рис. 895).

Андрей Петрович Рябушкин (1861—1904) — жанрист и исторический художник. *Его красочные картины воссоздавали быт Москвы XVII века.*

Константин Аполлонович Савицкий (1844—1905) — жанрист. Малая золотая медаль была присуждена этому художнику за картину «Каин и Авель» (1871). Его лучшими картинами считаются «Ремонт железной дороги», «Встреча иконы», «Путешественники в Оверни», «Темные люди», «На войну» и др. Савицкий не раз выступал в качестве иллюстратора, прекрасно владеющего рисунком.

Николай Егорович Сверчков, профессор живописи, был известен жанрами из охотничьего и крестьянского быта, в которых главную роль играли мохнатые русские клячи. Он написал множество картин, в том числе конные портреты высочайших особ. Иногда художник лепил из воска и из гипса. Примером таких работ является его «Холстомер» по произведению Л.Н. Толстого. Представление о манере художника дает его рисунок «Городовой останавливает лошадей» (рис. 896).

Павел Александрович Сведомский, ученик Мункачи, учился в Дюссельдорфской академии. Его кисти принадлежат античные жанры и исторические картины. Наиболее известными произведениями художника являются «Утро после попойки на загородной вилле у патриция», «Французские крестьяне во время террора», «Сцена из эпохи революции» и «Юлия в ссылке» (рис. 897) и др.

Василий Сергеевич Смирнов (1859—1890) окончил обучение в 1883 г. Его картины «Смерть Нерона» и «Византийская императрица со свитой» свидетельствовали о значительном таланте художника. Картина «Выход византийской императрицы для утреннего поклонения гробам предков» осталась неоконченной.

Петр Петрович Соколов (1821—1899) — акварелист и реставратор, автор охотничьих сцен (рис. 898) и портретов (например, С.Н. Терпигорева).

Леонид Иванович Соломаткин (1837—1883) — жанрист, автор картин «Именины дьячка» и «Городовые-христославы».

Евграф Семенович Сорокин (1821—1892) — ученик Маркова, учился за границей. Его кисти принадлежат образа, жанры из испанской и итальян-



Рис. 903. **Алексей Харламов.** Урок музыки

ской жизни. Профессор с 1878 г. Его брат, Василий Семенович, был талантливым академиком по мозаике.

Григорий Семенович Седов (1836—1886) писал образа и исторические жанры. Особенно известен его «Иоанн Грозный и спящая Василиса Мелентьева».



Рис. 904. **Павел Чистяков.** Боярин

Валентин Александрович Серов (1865—1911) — живописец и график, сын известного композитора А.Н. Серова, передвижник, член «Мира искусства». Ранние произведения Серова отличаются жизненной свежестью, богатством пленэрного колорита («Девочка с персиками», 1887; «Девушка, освещенная солнцем», 1988); портретам зрелого периода присущи отточенная выразительность и лаконизм, подчеркнутая острота характеристик («М.Н. Ермолова», 1905; «В.О. Гиршман», 1910—1911). Серов писал также произведения на темы сельской жизни («Октябрь. Домотканово», 1895) и исторические композиции («Петр I», 1907). Отдельные поздние произведения этого художника близки стилю модерн («Ида Рубинштейн», 1910). Серов был великолепным мастером рисунка («Басни Крылова», 1895—1911). Его творчество виртуозно и артистично выразило практически все важнейшие устремле-

ния русской живописи и графики (прежде всего тенденцию к импрессионизму и модерну) накануне авангарда. На рис. 899 — набросок «В степи».

Лаврентий Авксентьевич Серяков (1824—1881) — академик, превосходный гравер на дереве. Воспитывался в батальоне военных кантонистов, был певчим, военным писарем, флейтистом, петербургским дворником. В 1847 г. поступил в Академию художеств. В 1860-х гг., получив академика, достиг такого совершенства в гравировании на дереве, что французские издания заказывали ему портреты.



Рис. 905. **Вячеслав Шварц.** Князь Серебряный и боярыня Морозова

Серяков был первым национальным русским гравером и способствовал процветанию иллюстрированных изданий в России. Его деятельность приобрела особенное значение в 1869 г., когда появилась «Всемирная иллюстрация», а в 1870 г.— «Нива». У Серякова было много учеников, в том числе Матэ, Рашевский, Зубчанинов и др. О даровании Серякова можно судить по его гравюрам с «Маляра» Васнецова (рис. 863), «На охоте» Соколова (рис. 898) и «Дарьяльского ущелья» Айвазовского (рис. 909).

Иван Иванович Творожников — жанрист, автор картин на исторические, библейские сюжеты, а также на сюжеты из народной жизни. Этюд «Девочка» (рис. 900).

Василий Федорович (Георг Вильгельм) Тимм (1820—1895) учился в Академии у Зауервейда, а затем в Париже у Ораса Верне. В Париже он выставлял свои произведения в салонах. Но главная его заслуга заключается в издании журнала «Русский художественный листок», для которого он исполнил множество иллюстраций. Журнал издавался с 1852 по 1859 гг.

Примерами его иллюстраций являются «Внутренность мастерской скульптора Клодта, во время работ для памятника Крылова» и «Император Николай I на смертном одре». С начала 1860-х гг. Тимм жил в Берлине и писал по фарфору.



Рис. 906. **Адольф Шарлеман.** Стрелецкий бунт

Федор Петрович Толстой (1783—1873) был одним из талантливейших русских художников. Он воспитывался в Иезуитском училище, в морском кадетском корпусе. В девятнадцать лет стал мичманом, а позднее начал посещение занятий в Академии художеств. В 1810 г. Федор Толстой поступил на службу в Монетный двор как специалист по медальерным работам. Медальоны графа пользовались большим успехом (например, он создал двадцать один медальон в память Отечественной войны 1812 г.), и за них в 1822 г. ему уже дали пожизненную пенсию в три тысячи рублей в год.

Федор Толстой писал масляными красками, лепил статуи. Некоторые из них были установлены в храме Христа Спасителя в Москве. Он был также рисовальщиком и гравером на меди. Особенно известны его иллюстрации к «Душеньке» Богдановича, исполненные в контурной манере.

Константин Александрович Трутовский (1826—1893), ученик Бруни, автор жанров из малороссийского быта. Трутовский был знатоком помещичьей жизни и не раз воспроизводил ее в картинах и иллюстрациях. Весьма оригинальны его иллюстрации к басням Крылова, в которых художник изображал не животных, фигурирующих в баснях, а человеческие образы. О даровании художника дают представление его картины «Слепой музыкант» (рис. 901) и «Мена яблок» (рис. 902).

Алексей Алексеевич Харламов был удостоен золотой медали за картину «Блудный сын». Во время пребывания за границей он написал превосходную копию с «Лекции по анатомии» Рембрандта. Художник писал в основном этюды и портреты. Из картин Харламова наиболее интересен жанр «Урок музыки» (рис. 903).

Василий Григорьевич Худяков (1826—1871) — портретист, жанрист и иконописец. Из его больших картин обращала на себя внимание интересная композиция «Кандиоты, ожидающие пароход "Акадион"» (1867).

Григорий Григорьевич Чернецов (1802—1865) — известный пейзажист, автор портретов А.С. Пушкина, И.А. Крылова, В.А. Жуковского и Н.И. Гнедича.

Павел Петрович Чистяков (1832—1919). За картину «Ссора на свадьбе Василия Темного» получил золотую медаль и был отправлен учиться за границу. На соискание второй золотой медали художник создал полотно «Патриарх Гермоген отказывается писать началь- никам народного ополчения о роспуске войск». Чуткий и оригинальный колорист, Чистяков писал очень мало (рис. 904).

Петр Михайлович Шамшин (1811—1892) — бывший ректор Академии художеств, расписывавший иконостасы, а также автор картин из русской истории, созданных в том же иконописном стиле. Долгое время преподавал в классах Академии.

Адольф Иосифович Шарлеман — известный рисовальщик, профессор исторической живописи. Звание профессора получил за картину «Екатерина II в мастерской Фальконе». Он также иллюстрировал русские издания историческими сюжетами. Одна из таких иллюстраций — «Стрелецкий бунт» (рис. 906).

Вячеслав Григорьевич Шварц (1838—1869) — рано умерший оригинальный художник, превосходный знаток русской старины. Не получив основательного художественного образования, он посещал Академию художеств нерегулярно. В 1861 году Шварц удостоен серебряной медали за картон «Иоанн Грозный у трупа сына». Затем он уехал за границу и учился у Каульбаха. Во время Всемирной выставки 1867 г. был направлен в Париж для организации русского художественного отдела.



Рис. 907. **Валерий Якоби.** Партия арестантов на привале



Рис. 908. **Николай Ярошенко.** Всюду жизнь

В Париже Шварц изучал Мессонье. Влияние французского художника отразилось в дальнейших работах Шварца, особенно в картинах «Гонец XVI века», «Патриарх Никон» и «Зимний поезд царицы на богомолье». Шварц был первым русским художником, серьезно изучавшим исторические формы быта и костюма; он стал основоположником жанра из русской истории. Его рисунки пером к «Князю Серебряному» А.К. Толстого (рис. 905), «Купцу Калашникову» М.Ю. Лермонтова послужили образцом для иллюстраторов 1870-х и 1880-х гг. в их исторических композициях.

Валерий Иванович Якобий был удостоен золотой медали в 1861 г. за картину «Партия арестантов на привале» (рис. 907). Из-за границы привез две картины: «Террористы и умеренные» и «Варфоломеевская ночь». Затем художник обратился к историческим жанрам XVIII в. Его «Ледяной дом», «Утро при дворе императрицы Анны», «Артемий Волынский в комитете министров» и другие картины пользовались большим успехом.

Николай Александрович Ярошенко (1846—1898) — портретист, пейзажист, жанрист и исторический художник, был постоянным участником передвижных выставок. Его лучшие картины — «Заключенный» и «Всюду жизнь» (рис. 908); жанры Ярошенко отличались публицистическим характером.

* * *

Поступательное движение русского искусства, которое началось в 60-х гг. XIX в., оживило рынок художественных произведений. Правительство поддерживало художников субсидиями и приобретением части готовых произведений. Частные коллекционеры также покупали произведения искусства в зависимости от собственных художественных пристрастий. Крупнейшими частными коллекционерами были московские миллионеры братья Третьяковы.

Павел Михайлович Третьяков коллекционировал только произведения русских художников и в течение четверти века собрал богатейшую коллекцию. Третьяков не хотел

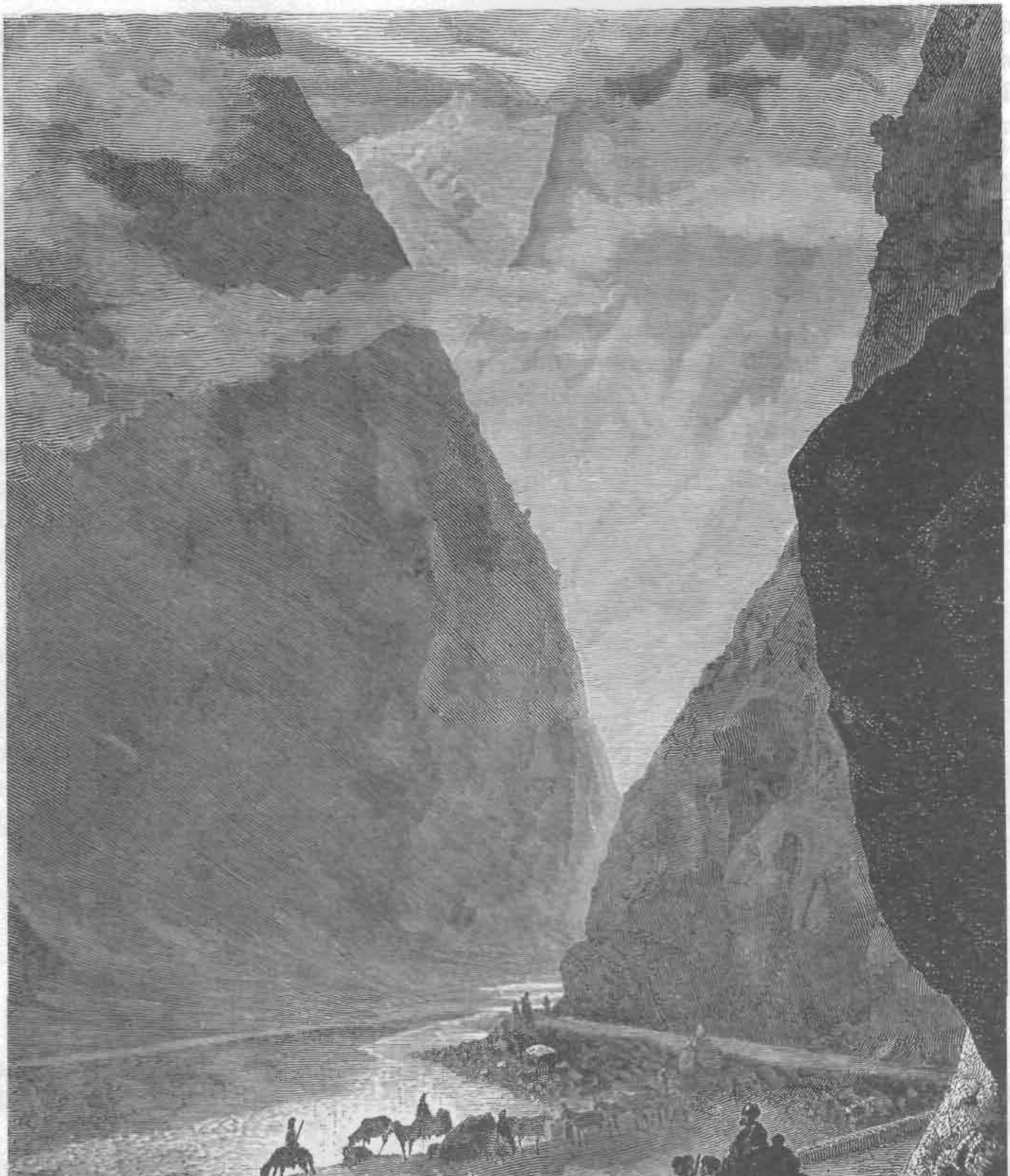


Рис. 909. **Иван Айвазовский.** Дарьяльское ущелье

видеть свою галерею достоянием частных лиц и подарил ее Москве, где она разместилась в построенном специально для нее здании. К коллекции Павла Михайловича была впоследствии присоединена коллекция его брата, Сергея Михайловича.

Галерея делится на два отдела: произведения русских художников и иностранных. Собрание картин иностранных мастеров имело большое значение для молодых художников, поскольку в нем были представлены своими произведениями почти все знаменитые художники Европы.

К числу сокровищ галереи принадлежат картины наиболее талантливых русских художников: Левицкого, Лосенко, Боровиковского, Угрюмова, Егорова, Тропинина, Кипренского, Венецианова, Карла Брюллова, Капкова, Зарянко и др. Особенно Сергей Михайлович Третьяков любил жанры и портреты художника Перова.

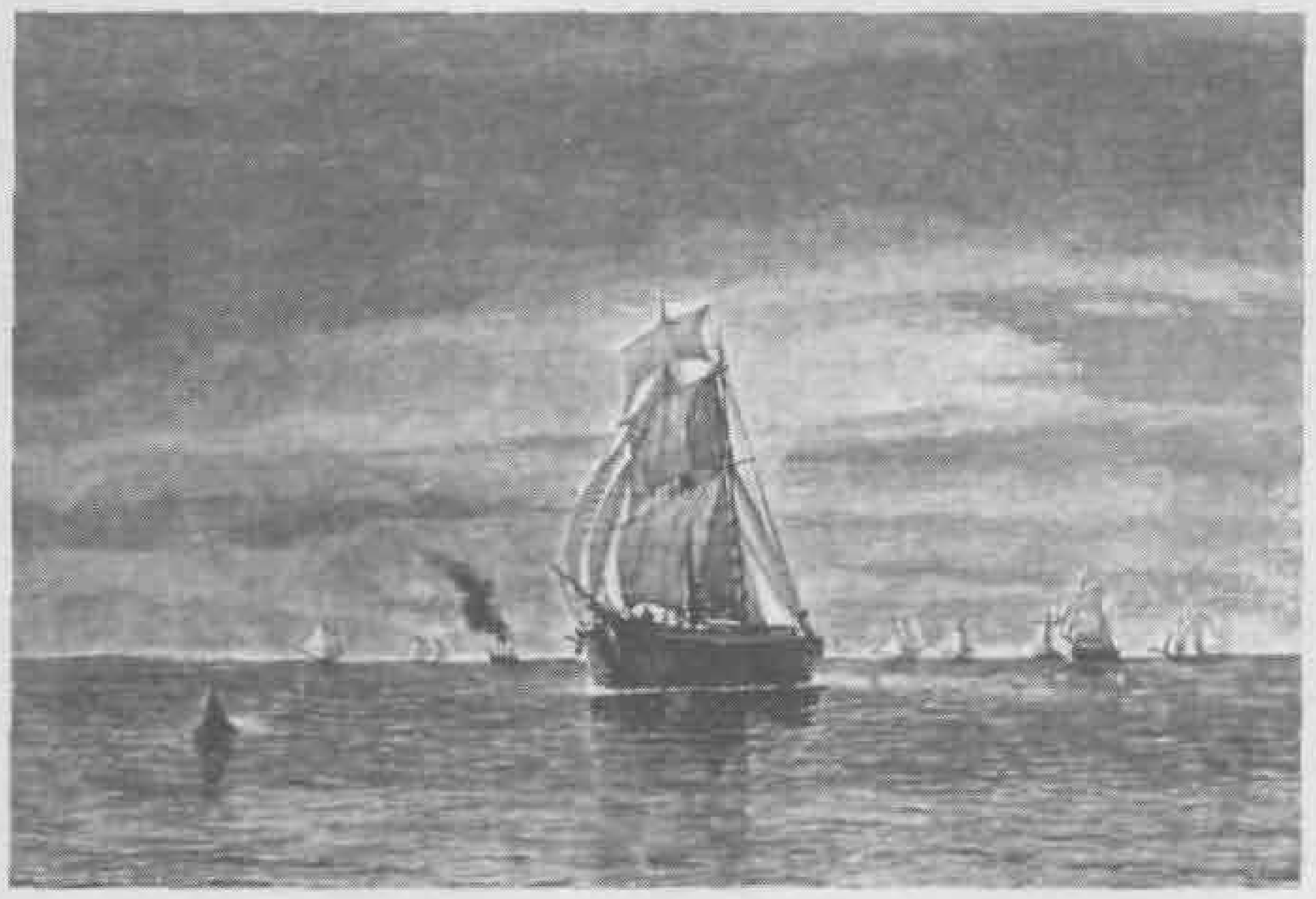


Рис. 910. **Альберт Бенуа.** Ветерок поднялся

Всего к концу XIX в. в галерее Третьякова находилось около полутора тысяч картин, в том числе множество превосходных рисунков — акварелей, карандашных работ, архитектурных проектов и пр.

Иностранный отдел галереи Третьяковых имел огромное значение для молодых живописцев Москвы. В самом деле, художники могли знакомиться с произведениями иностранных художников только случайно, например во время выставки. В Петербурге выставки повторялись периодически, и представленные на них картины английских, скандинавских, французских живописцев давали некоторую возможность следить за развитием западного искусства.

В иностранном отделе Третьяковской галереи были собраны работы Давида, Энгра, Жерико, Коро, Делакруа, Калама, Жарилья, Руссо, Дюпре, Мессонье, Милле, Андреаса Ахенбаха, Менцеля, Добиньи, Курбе, Израельса, Кабанеля, Освальда Ахенбаха, Вотье, Кнауса, Бонна, Альма Тадема, Де-Невиля, Лоранса, Фортуни, Генера, Лепажа, Мункачи, Лермита, Даньяна-Бувре, Зиема и др.

III

ПЕЙЗАЖИСТЫ

Русский пейзаж в последнюю четверть XIX в. представлен целой плеядой замечательных художников. Одним из них был Иван Константинович Айвазовский (1817—1900). *Он родился в Феодосии и ребенком проводил* время на берегу Черного моря. В 1833 г. шестнадцатилетнего юношу определили в ученики к профессору Воробьеву и французскому маринисту Таннеру. В 1837 г. он получил большую золотую медаль за картину «Штиль на Финском заливе».

В 1840-х гг. Айвазовский объехал всю Европу, устраивая свои выставки. Он был удостоен золотых медалей от Папы Григория XVI и от Французской академии. Возвратившись в Россию, художник получил звание профессора. За шестьдесят лет художественной деятельности Айвазовским написано более пяти тысяч картин масляными красками. В 1887 г. Академия праздновала пятидесятилетний юбилей его творческой деятельности и учредила в честь этого события золотую медаль.

Основным характерным признаком картин Айвазовского является лиризм. Каждая картина представляет собой мелодичную фантазию, музыкальную вариацию на ту или другую тему. В композициях художник чрезвычайно разнообразен. Его любимые мотивы можно разделить на 11 категорий: 1) «Серый день на море»: влажные серые тучи нависли над зеленоватыми волнами; вдали мутный силуэт судна («Черноморские броненосцы»). Один из излюбленных и наиболее удачных мотивов художника. 2) «Восход



Рис. 911. **Аполлинарий Васнецов.** Элегия

луны над морем»: кудрявые фиолетово-розовые облака; луна желтовато-красная («Башни на Черном море» и «На Босфоре»). Один из самых лиричных мотивов художника. 3) «Лунная ночь»: вся картина в голубовато-зеленоватых тонах. Луна остается высоко за рамой картины и только фосфорическим блеском отражается в воде. 4) «Спокойное море»: по светлому небу ползут кучевые жемчужные облака и отражаются в тихом зеркале водного пространства («Штиль»). 5) «Гроза на море»: черные крутые облака, пенные валы, вихрь («Овцы, загоняемые бурей в море»). 6) «Восходы и закаты на море»: превосходно переданное туманное солнечное венецианское или неаполитанское утро. 7) Крымские, кавказские и малороссийские пейзажи. Горные пейзажи, особенно отдаленные голубые цепи гор, выглядят просто великолепно («Дарьяльское ущелье»; рис. 909). 8) «Зима»: пушистый иней на деревьях, яркое солнце или вьюга. 9) Портреты кораблей. 10) Композиции исторического характера, сцены из античной жизни, библейские сцены. 11) Фантастические композиции: «Хаос», «Потоп», «Гибель Помпеи», «Объезд Нептуном его владений», «Рождение Венеры» и др.



Рис. 912. **Ефим Волков.** Скит

В искреннем поэтическом чувстве и заключается все обаяние его таланта. У него не было ни учеников, ни последователей, так как внешняя техника, которой можно научить, занимала в работах его далеко не главное место.

Сергей Николаевич Аммосов (1837—1886) написал несколько хороших изображений южных степных пространств, выставлял их на академических выставках.

Альберт Николаевич Бенуа (1852—1937) окончил курс в Академии по специальности «архитектор», писал акварели и стоял во главе русских акварелистов как талантливый изобразитель натуры (рис. 910).

Алексей Петрович Боголюбов (1824—1896), маринист и передвижник, поступил он в Академию уже лейтенантом флота и в 1854 г. был отправлен за счет Академии за границу. Техника Боголюбова прямо противоположна технике Айвазовского: он работал грубыми мазками, так что вблизи его этюды напоминают мозаику.

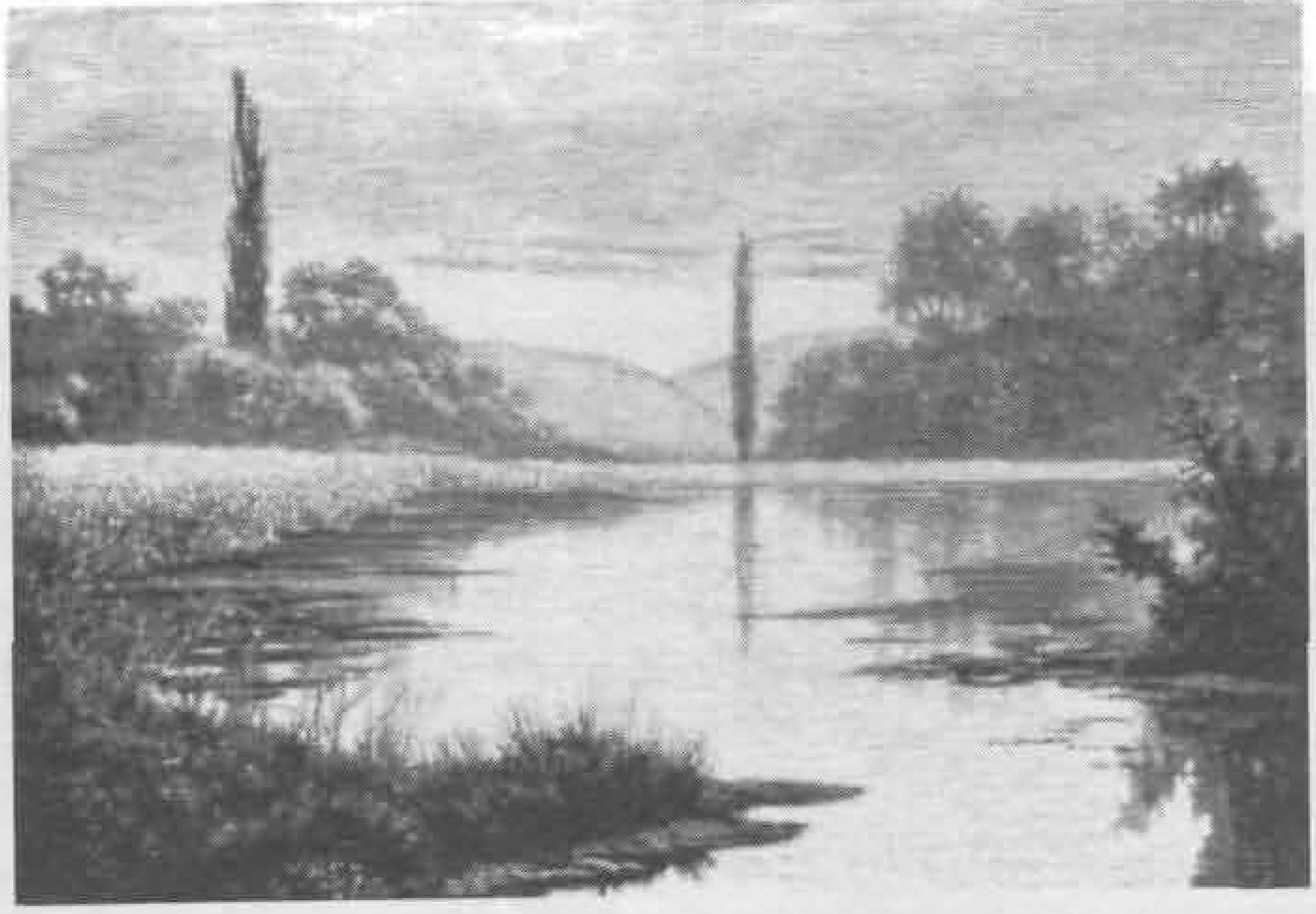


Рис. 913. **Ефим Волков.** Туманное утро



Рис. 914. **Юлий Клевер.** Зима

Боголюбовым написано немало видов моря и европейского побережья, а также множество исторических картин, изображающих морские битвы, смотры, празднества и др. Боголюбовым основан «Радищевский музей» в Саратове. Он долгое время стоял во главе колонии русских художников в Париже.

Федор Александрович Васильев (1850—1873) — блестящий талант, художник, который умер в двадцать три года и оказавший огромное влияние на пейзажную школу живописи. В двенадцать лет он стал почтальоном на петербургском почтамте, затем поступил в рисовальную школу. Познакомившись с профессором Шишкиным, Васильев стал пользоваться его консультациями.

В 1870 г. выставил картину «Оттепель», которая поражала превосходным пониманием натуры, каким-то откровением в пейзажной живописи. Каждая его следующая картина — «Приближение грозы», «Полдень», «Болото», «Мокрый луг», становилась чем-то необычайно новым, открывавшим неизведанные горизонты в живописи.

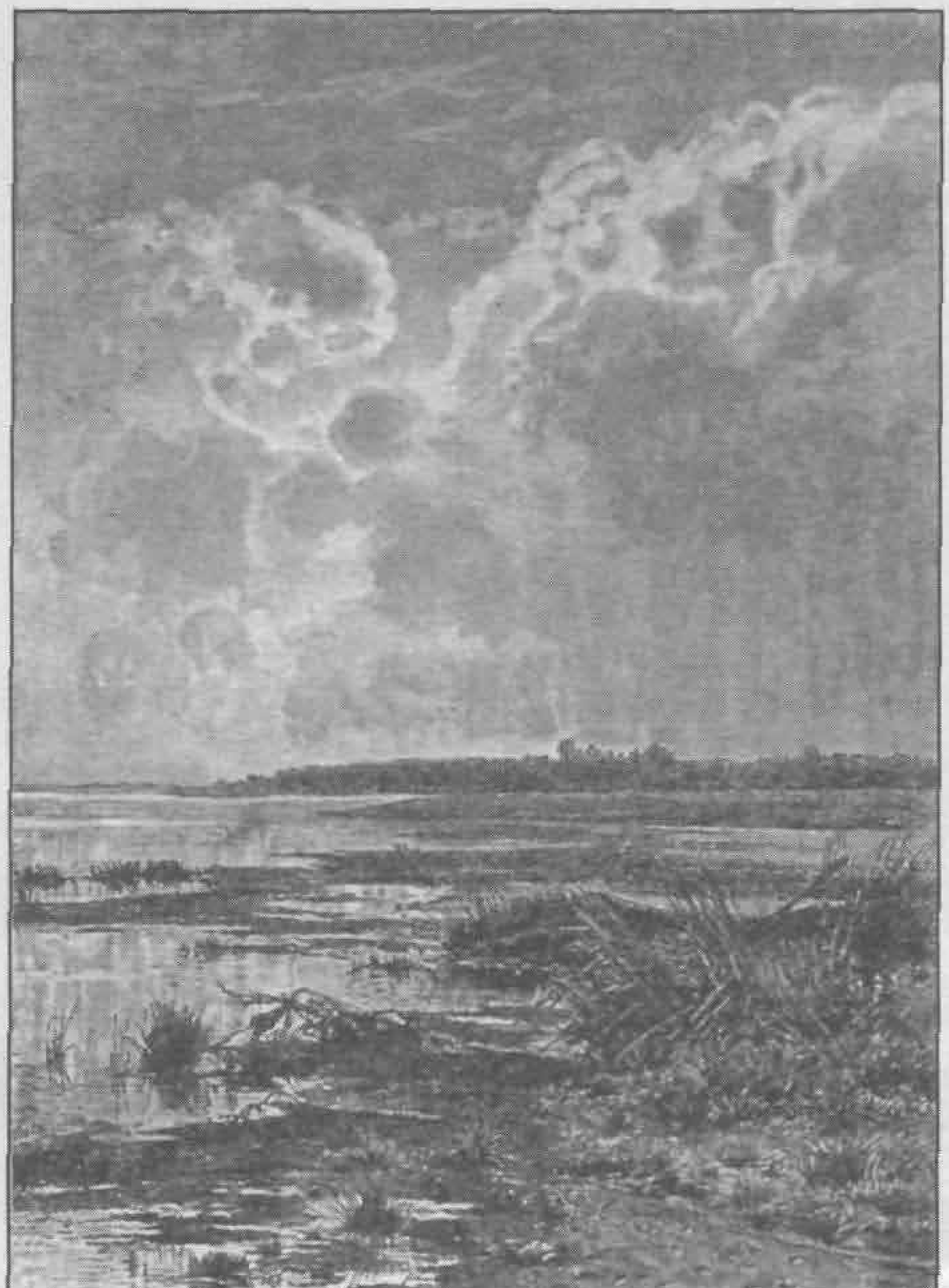


Рис. 915. **Константин Крыжицкий.** Летний дождь. *Рисунок*

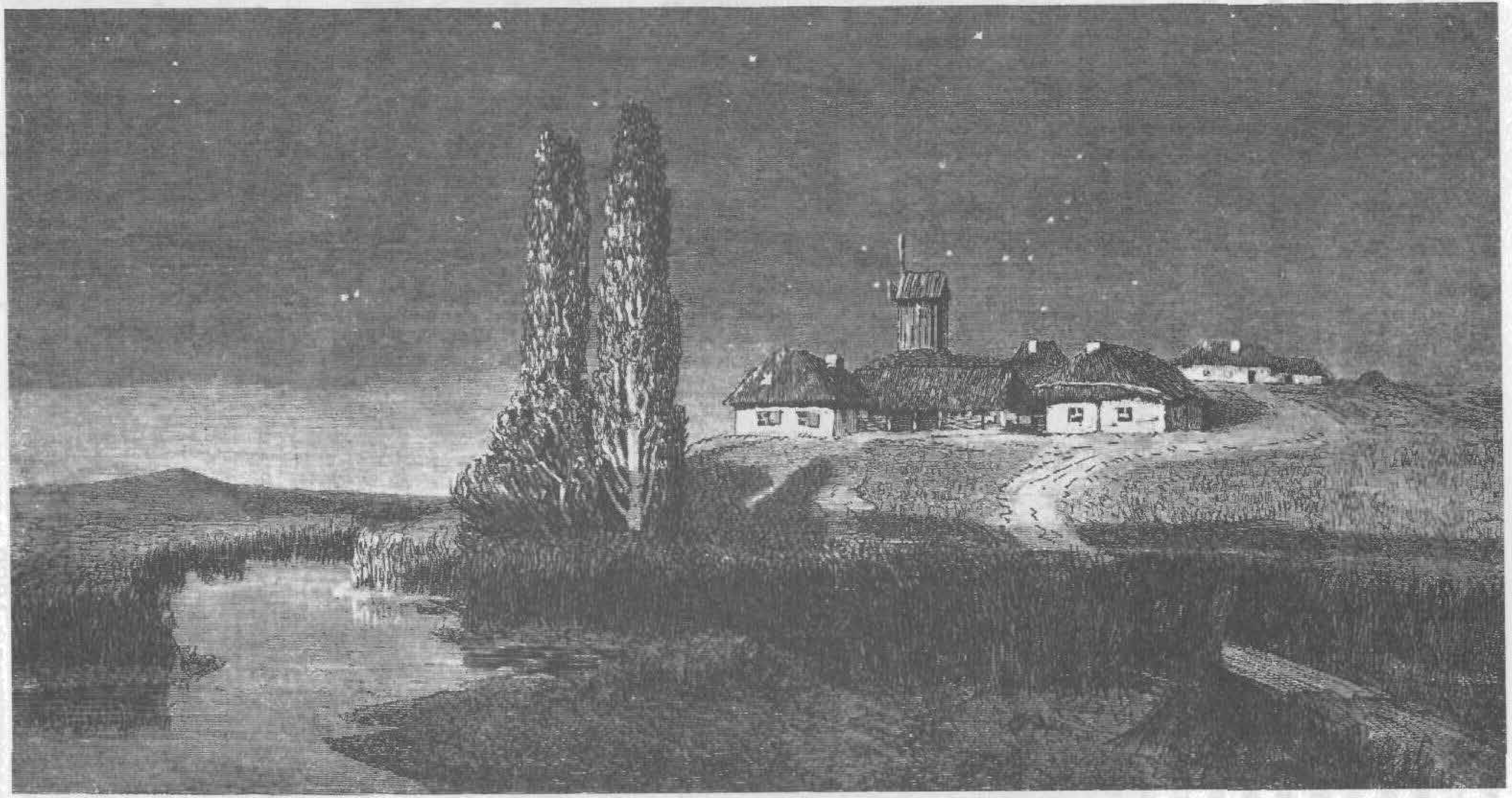


Рис. 916. **Архип Куинджи.** Украинская ночь

Михаил Константинович Клодт (1832/33—1902) окончил академический курс в 1858 г., а профессором стал в 1875 году; он отличался тщательным и глубоким знанием природы. Особенно известны его картины «Полдень», «После заката», «На пашне» и «Лесные дали в полдень». Долгое время заведовал пейзажным классом в Академии, и почти все русские пейзажисты были его учениками.

Гавриил Павлович Кондратенко окончил курс в Академии с малой золотой медалью в 1882 г. Он был автором многих картин, изображающих крымские и кавказские мотивы. В 1884 г. выставил целую коллекцию видов окрестностей Пятигорска, где жил и умер Лермонтов. Всего художником было написано около двадцати пейзажей.

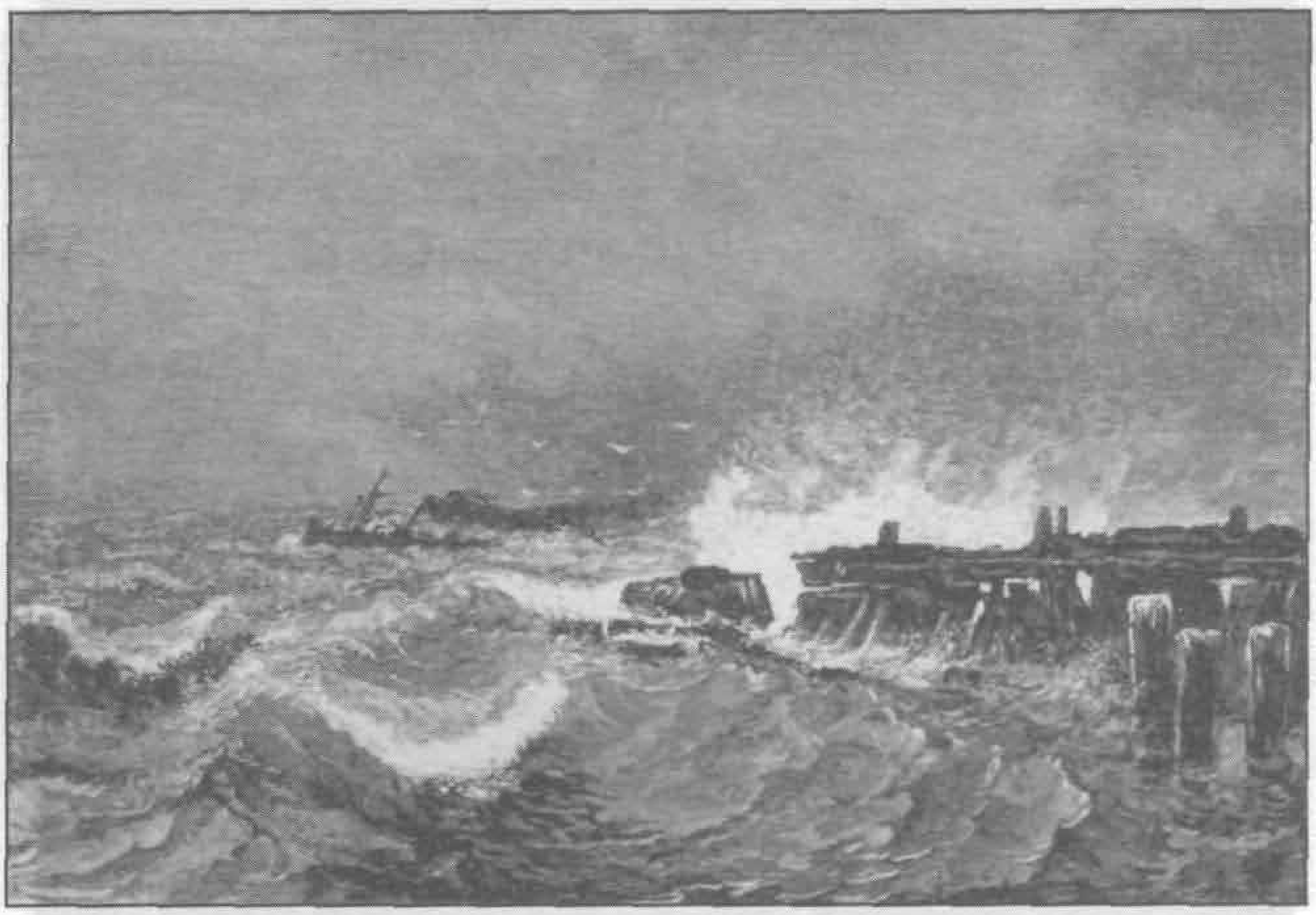


Рис. 919. **Руфим Судковский.** Море

Константин Яковлевич Крыжицкий (1858—1911) — иллюстратор и пейзажист, стал академиком в 1889 г. Известен своими «Утрами», «Вечерами» и «Лесными далями». Одна из иллюстраций, типичных для его манеры,— «Летний дождь» (рис. 915).

Архип Иванович Куинджи (1841—1910) учился в Академии, которую закончил со званием неклассного художника. Стал известен как автор картин «Украинская ночь» (рис. 916), «Березовая роща», «Ночь на Днепре». Полотна Куинджи отличались необычайной силой, колоритом и смелостью контрастов. С преобразованием Академии художник получил звание профессора. Занятия в Академии он оставил в 1897 г. В русской пейзажной живописи Куинджи занимал одно из ведущих мест по силе света в его изображениях.

Лев Феликсович Лагорио (1827—1905) родился в Феодосии. В 1860 г. он получил звание профессора. Лагорио был одним из певцов черноморского и балтийского побережья. Он с одинаковым успехом изображал кавказские и финляндские виды, придавая особенную серебристость и прозрачность ряби на поверхности воды.

Исаак Ильич Левитан (1860—1900) был крупнейшим мастером русского пейзажа конца XIX в., заложившим в этом жанре принципы символизма и модерна. Левитан — создатель «пейзажа настроения», которому присущи богатство поэтических ассоциаций, мажорность («Март», 1895; «Озеро. Русь», 1900) или скорбная одухотворенность образа («Над вечным покоем», 1893—1894). Для живописи Левитана характерно раскрытие тончайших состояний природы, пленэрное, тонко нюансированное изображение.

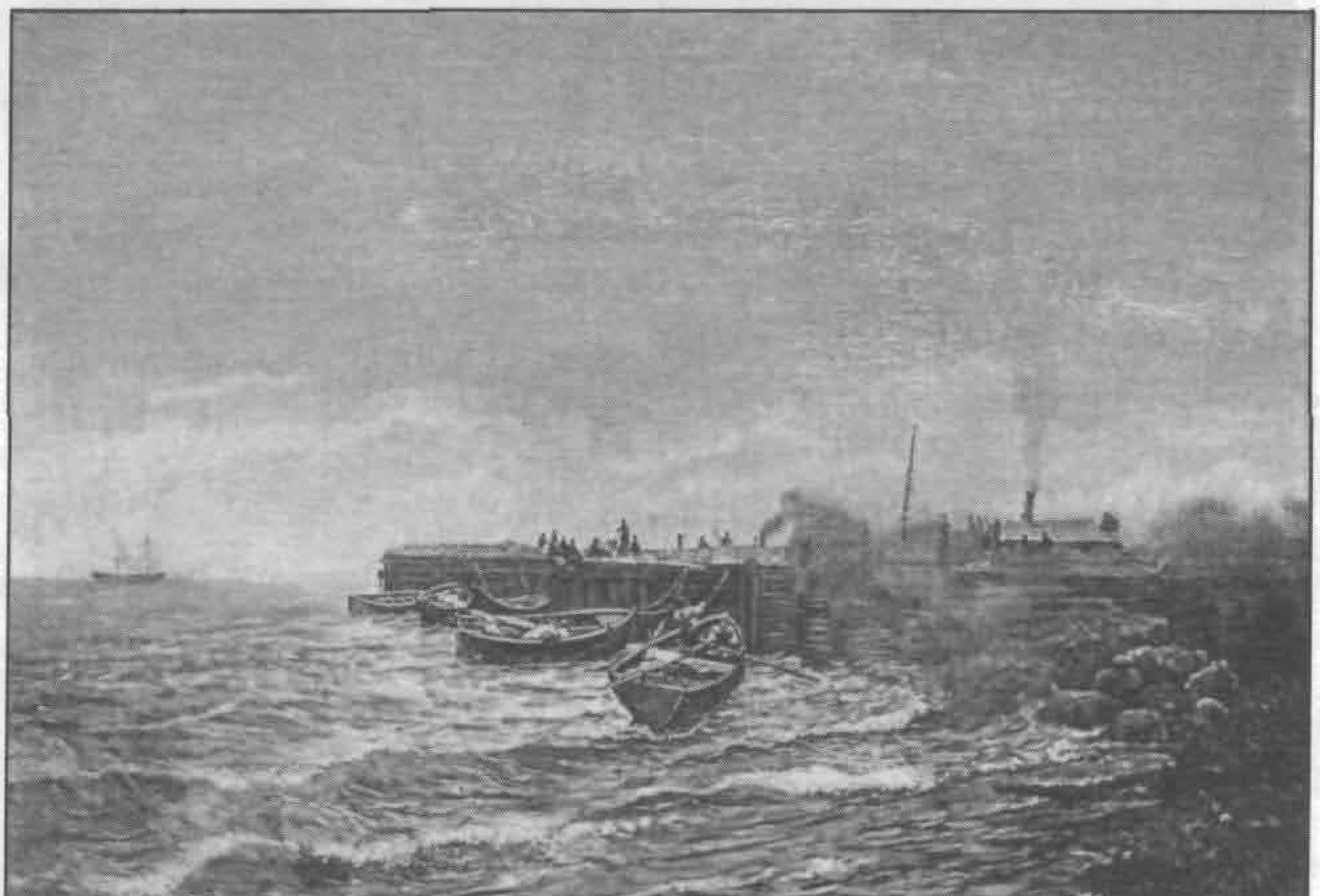


Рис. 920. **Руфим Судковский.** Пристань в Очакове

Свое творческое кредо Левитан сформулировал в очерке «По поводу смерти А.К. Саврасова» (1897): отказ от отношения к пейзажу «как к красивому сочетанию линий и предметов» и переход к изображению тех интимных, глубоко трогательных, часто печальных черт, «которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу». К лучшим произведениям художника относятся также картины «Вечерний звон», «Лилии на пруду», «Туман», «На Волге», «У омута», «После дождя».

Андрей Ефимович Мартынов (1768—1823) принадлежал к известнейшим пейзажистам конца XVIII — начала XIX вв.

Арсений Иванович Мещерский стал профессором пейзажной живописи в 1876 г. После окончания Академии он ездил на собственные средства за границу и учился у известного пейзажиста Калама. Этот художник обладал совершенно особенной, свойственной только ему манерой письма, и его картины можно сразу узнать из сотен других (рис. 917).

Владимир Донатович Орловский (1842—1914) получил звание профессора в 1878 г. Орловский писал в основном родные ему украинские виды. Каждая его картина отличалась серьезной разработкой деталей и прекрасным рисунком. В Академии хранилась его картина «Крымский вид», за которую художник был удостоен первой золотой медали.



Рис. 921. **Ольга Лагода-Шишкина.** Трава

Илья Семенович Остроухов (1858—1929) — передвижник, собиратель русской живописи, в том числе икон, переданных в Третьяковскую галерею. Для его живописи характерны эмоциональные образы русской природы («Сиверко», 1890).

Елена Дмитриевна Поленова (1850—1898), дочь Д.В. Поленова, занималась живописью и графикой. Она также создала поэтические иллюстрации к русским народным сказкам, навеянные народным искусством, рисунки для резной мебели и утвари, близкие к стилю модерн.

Алексей Кондратьевич Саврасов (1830—1897) окончил курс в Московской школе живописи и ваяния. Выдающийся пейзажист, он заложил основы лирического пейзажа (или «пейзажа настроения») в русском искусстве. Раннее творчество Саврасова развивалось всецело в рамках романтизма — с его любовью к бурным метеорологическим эффектам, к резким контрас-



Рис. 922. **Иван Шишкин.** Вечерняя заря

там переднего и заднего планов, как на картине «Вид в окрестностях Ораниенбаума» (1854), за которую Саврасов получил звание академика.

В 1871 г. мастер создал ряд своих лучших работ («Печерский монастырь под Нижним Новгородом», «Разлив Волги под Ярославлем»), в том числе — знаменитую картину «Грачи прилетели», ставшую самым популярным русским пейзажем, своего рода живописным символом России (рис. 918).



Рис. 923. **Матвей Шишков.** *«Улица в Кремле».*
Декорация к драме «Борис Годунов»

Картина «Грачи прилетели» обладает особого рода задушевностью, узнаваемостью: это не просто уголок России где-то близ Волги, где писались «Грачи», это сама весна практически в любом уголке страны. И.Н. Крамской подметил в своем письме, когда делился впечатлениями об одной из выставок: «Все это деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в “Грачах”».

В последние годы жизни Саврасов опустился, запил и жил уже за счет авторских копий со своих лучших работ, прежде всего с «Грачей».

Руфим Гаврилович Судковский (1850—1885) принадлежал к лучшим и талантливейшим русским пейзажистам. Сын очаковского священника, он воспитывался в херсонской духовной семинарии и, не окончив курса, перешел в Академию художеств. Обучение в Академии он тоже не завершил и продолжил образование за границей. В 1880-х гг. он как-то сразу получил большую известность, и Академия удостоила его звания академика.

Мотивы картин Судковского чрезвычайно разнообразны. По силе и мощи кисти он не имел соперников среди товарищей. Из картин его особенно значительны «Ночью будет шквал», «Дарьяльское ущелье», «Бурное море осенью», «Девятый вал», «Одесский мол», «Прозрачная вода». Последняя картина послужила поводом к обвинению в заимствовании мотива у Куинджи. Представление о даровании художника дают картины «Море» и «Пристань в Очакове» (рис. 919 и 920).

Юлий Янович Феддер (Федерс) (1838—1909) — латышский живописец, получивший образование в Петербургской академии художеств. Наиболее интересные его картины — «Река Луга», «Смерч», «В парке Сигулды» и «Рыбачье гнездо».

Никанор Григорьевич Чернецов (1805—1879) — известный пейзажист, ученик Воробьева, брат Г.Г. Чернецова. В библиотеке Академии хранился его альбом, содержавший свыше 1000 рисунков, изображающих побережье Волги.

Иван Иванович Шишкин (1832—1898), ученик профессора Воробьева, занимался живописью также в Мюнхене и Цюрихе; это был превосходный офортист и рисовальщик, известный изображениями лесной глуши. Его картины масляными красками были не всегда колоритны, но зато каждое деревцо Шишкина являлось школой для пейзажистов (рис. 922). В 1873 г. Шишкин стал профессором пейзажной живописи.

Шишкин — замечательный поэт природы, тонко чувствовавший характер каждого дерева. С особой охотой он писал мощные и крепкие породы в стадии зрелости, старости и, наконец, смерти в буреломе.

Классические произведения Шишкина — такие, как «Рожь» или «Среди долины ровныя...» (картина названа по песне А. Ф. Мерзлякова; 1883), «Лесные дали» (1884) — воспринимались как обобщенные, эпические образы России. Художнику одинаково удавались и дальние, перспективные виды, и лесные



Рис. 924. **Этьен Фальконе.** Памятник императору Петру I в Санкт-Петербурге

«интерьеры» («Сосны, освещенные солнцем», 1886; «Утро в сосновом лесу», где медведи написаны К.А. Савицким, 1889).

Из его последователей известна Ольга Антоновна Лагода-Шишкина (1850—1881), ученица, впоследствии жена художника. Ее карандашные рисунки, изображавшие густые луговые заросли, имели большое значение для русской живописи (рис. 921).

Сильвестр Феодосиевич Щедрин (1791—1830) — русский живописец, который с 1818 года работал в Италии. Чаще писал пейзажи Италии, работал в стиле западных пейзажистов и первым из русских пейзажистов обратился к пленэру. Для его полотен характерны романтические, поэтические образы итальянской природы (серия «Гавани в Сорренто», 1825—1828).

* * *

Среди русских иллюстраторов заслуживают упоминания имена Ивана Степановича Панова, отличавшегося хорошей техникой в рисовании по дереву («Родные отголоски», «Басни Крылова»), Мечислава Михайловича Далькевича («История Нижегородского драгунского полка», «Кавказские рассказы»), Сергея Сергеевича Соломки (сочинения Пушкина). Соломка был также художником и акварелистом.

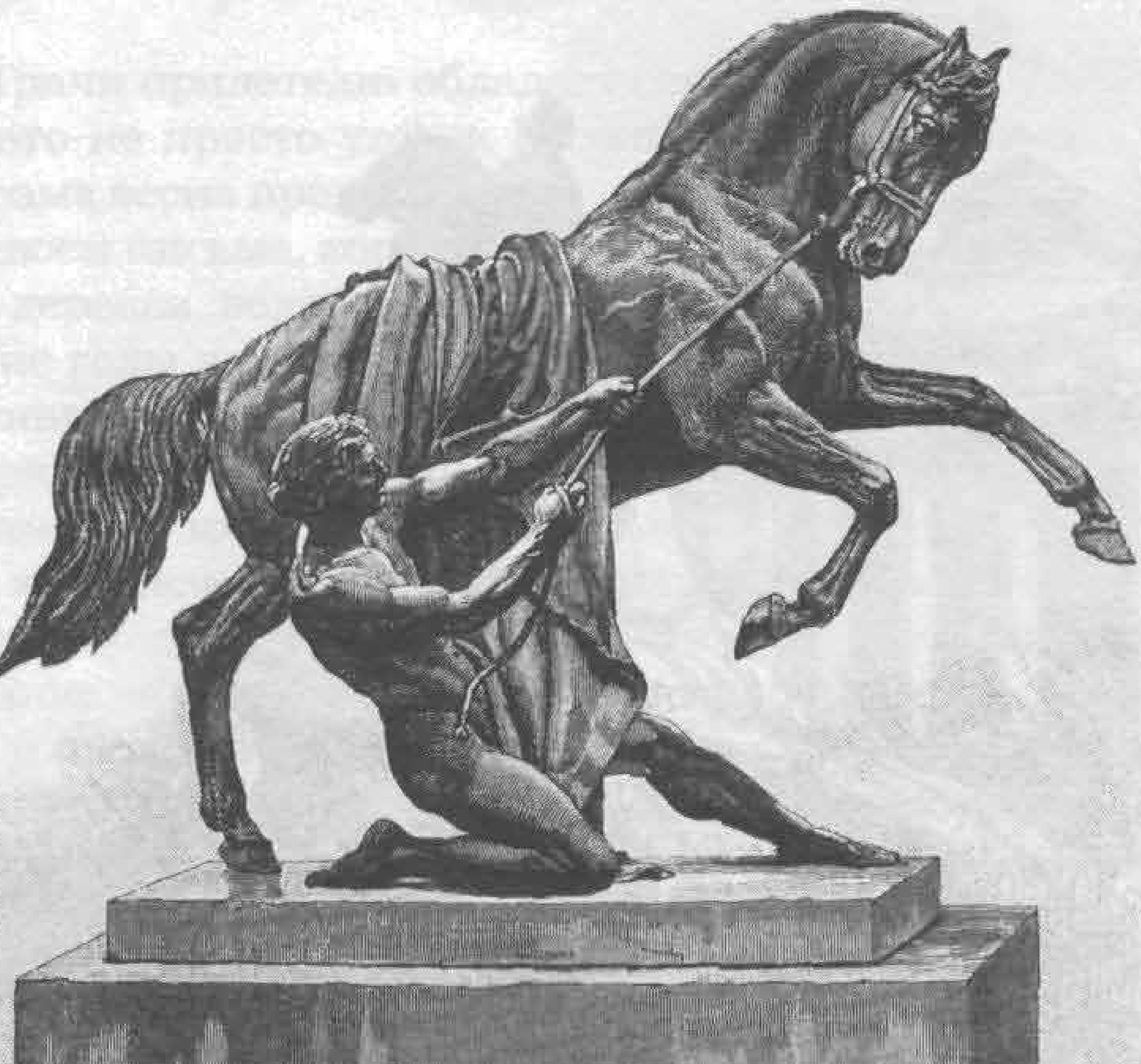


Рис. 925. **Петр Клодт.** Конная группа на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге



Рис. 926. **Петр Клодт.** Конная группа на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге

Кроме названных художников, в конце XIX в. русская живопись была представлена многими славными именами.

Василий Николаевич Бакшеев (1862—1958) — российский живописец, народный художник СССР (1956), действительный член АХ СССР (1947). Передвижник, автор жанровых картин («Житейская проза», 1892—1893) и пленэрных лирических пейзажей («Голубая весна», 1930).

Лев Самуилович Бакст (Розенберг) (1866—1924) — русский живописец, график, театральный художник. Член «Мира искусства». С 1909 г. жил в основном в Париже. Как декоратор Русских сезонов стилизовал античные и восточные мотивы, добиваясь создания утонченно-декоративного фантастического зрелища.

Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) — русский художник, историк искусства и художественный критик. Внук архитектора А.К. Кавоса, сын Н.Л. Бенуа. Вдохновитель и лидер объединения «Мир искусства».

В живописи, графике, театральных работах («Версальская серия»; иллюстрации к «Медному всаднику» А.С. Пушкина, 1903—1922) тонко переда-

вал стиль прошедших эпох. Художественный руководитель Русских сезонов (1908—1911), режиссер Московского Художественного театра в 1913—1915 гг. С 1926 г. жил во Франции.

Сергей Арсеньевич Виноградов (1869—1938) — русский живописец, передвижник. Автор пленэрных лирических пейзажей и интерьеров («В усадьбе осенью», 1907), картин из крестьянской жизни. После 1924 г. жил за границей.

Игорь Эммануилович Грабарь (1871—1960) — российский живописец и искусствовед, народный художник СССР (1956), академик АН СССР (1943) и действительный член Академии художеств СССР (1947). Жизнерадостные, пронизанные светом пейзажи («Мартовский снег», 1904), натюрморты, портреты («Н.Д. Зелинский», 1932). Руководитель издания первой научной «Истории русского искусства» (1909—1916); автор монографий о русских художниках. Один из основоположников музееведения, реставрационного дела



Рис. 927. **Август Монферран и Петр Клодт.**
Памятник императору Николаю I в Санкт-Петербурге



Рис. 928. **Марк Антокольский.** Иван Грозный

и охраны памятников искусства и старины. Лауреат Государственной премии СССР (1941).

Кириак Константинович Костанди (1852—1921) — украинский живописец, передвижник, автор жанровых картин, проникнутых сочувствием к людям труда («У больного товарища», 1884).

Василий Никитич Мешков (1867/68—1946) — российский живописец, народный художник России (1943).

Николай Корнильевич Пимоненко (1862—1912) — украинский живописец, передвижник. На картинах Пимоненко жанровые сцены в сочетании с пейзажем в опоэтизированном виде изображали быт и труд украинского народа («По воду», 1893). Он создавал также социально-обличительные полотна («Жертва фанатизма», 1899).

Вардгес Яковлевич Суреньянц (1860—1921) — армянский живописец, график и театральный художник, автор эффектных исторических и историко-бытовых картин («Семирамида у трупа Ара Прекрасного», 1899).

* * *

Отдельным видом русской живописи было декораторское искусство. Поддерживаемое дирекцией Императорских театров, оно начало развиваться еще в XVIII веке. В декорационных мастерских Петербурга работало немало талантливых иностранных декораторов, в том числе знаменитые Гонзаго и Роллер. Появление русских талантливых мастеров, которые ввели в декораторское искусство национальный стиль, относится к 1860-м годам, когда начали свою деятельность два талантливых художника —Шишков и Бочаров.

Матвей Андреевич Шишков (1832—1897) учился в Строгановском училище рисования в Москве. Под руководством Шеньяна он изучал декорационное мастерство и в конце 1850-х гг. был переведен в Петербург на службу при дирекции Императорских театров. Впервые Шишков обратил на себя внимание, когда выполнил ряд декораций для трагедии А.К. Толстого *«Смерть Иоанна Грозного». До этого времени роскошно обставля-*

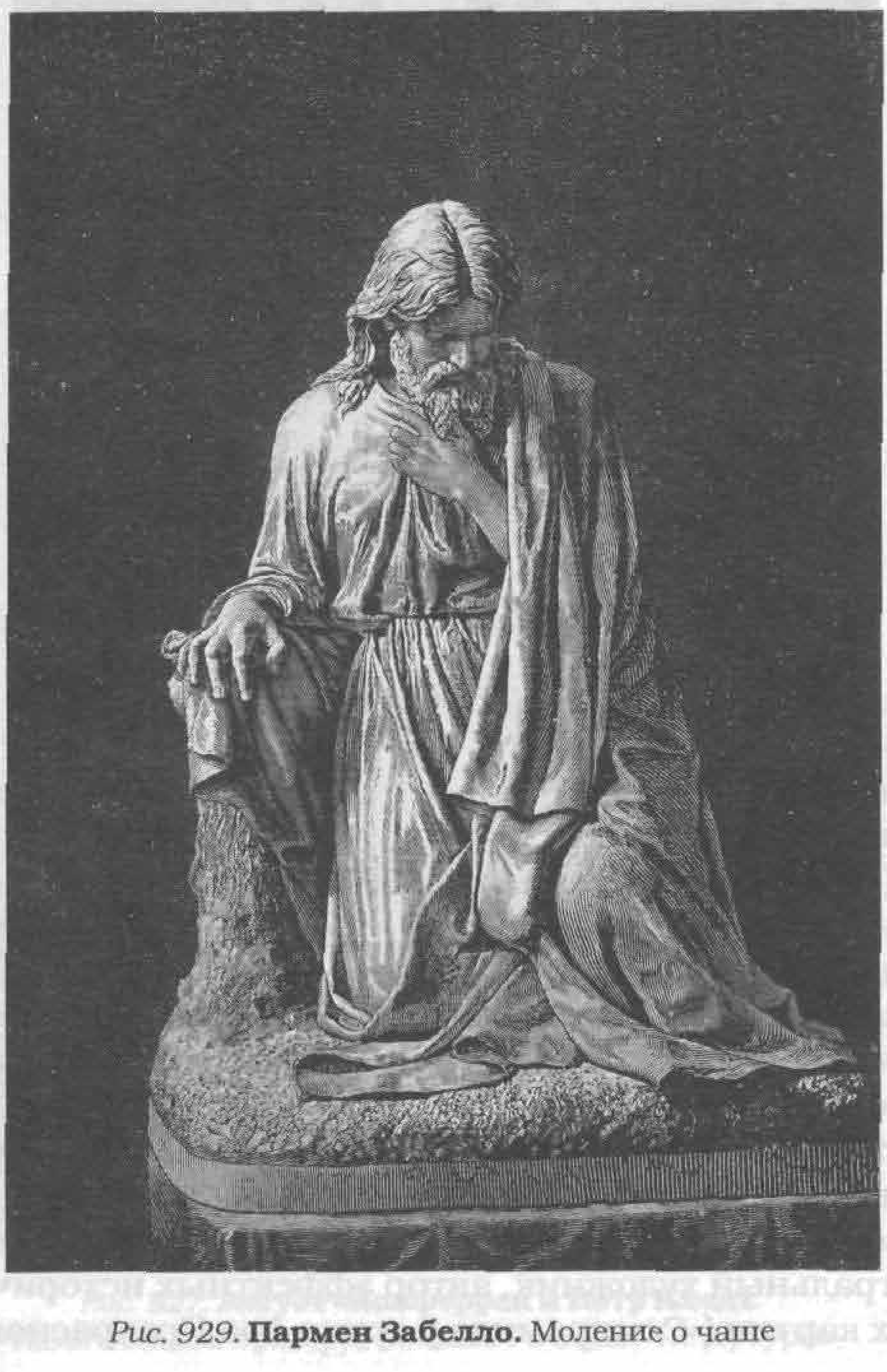


Рис. 929. **Пармен Забелло.** Моление о чаше

лись только балеты и оперы, но автор «Смерти Грозного», ровесник и соученик императора Александра II, удостоился другого отношения дирекции. Русские терема впервые появились на сцене без всяких условностей, написанные колоритной, сочной кистью.

Еще большим блеском отличались декорации Шишкова к опере М.И. Глинки «Руслан и Людмила», где низкая деревянная гридня Владимира являлась образцом превосходной компоновки большого покоя в древнерусском резном стиле. С таким же талантом были выполнены им декорации к Пушкинскому «Борису Годунову», где особенно обращали на себя внимание площадь перед кремлевскими соборами, «Улица в Кремле» (рис. 923), «Царская дума», «Уборная Марины Мнишек», «Царские покои в Кремле» и др.



Рис. 930. **Федор Каменский.**
Будущий скульптор

В течение последней четверти XIX века Шишковым было написано огромное количество декораций для спектаклей «Жизнь за Царя», «Каменный гость», «Демон», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Аскольдова могила», «Фауст», «Юдифь», «Рогнеда», «Орлеанская дева», «Купец Калашников», «Нижегородцы» и др. Ни один балет не обходился без нескольких превосходных работ этого замечательного декоратора.

Заслуга Шишкова в области декоративного искусства заключается в том, что в 1876 г. он открыл в Академии художеств классы декорационной живописи и подготовил ряд талантливых декораторов, не получая за это вознаграждения. Позднее эти классы были закрыты. В 1874 г. Шишков получил звание профессора.

Ближе всех к Шишкову был его ученик Константин Матвеевич Иванов. По колориту и силе рельефа он стоял во главе молодых декораторов. Его кисти принадлежали превосходные работы: «Шатровая палата» («Правительница Софья»), «Спальня принцессы» («Спящая красавица»), «Спальня графини» («Пиковая дама»); целый ряд декораций для «Царя Бориса» А.К. Толстого, написанных для Эрмитажного театра и затем переданных в собственность дирекции.

Другой талантливый ученик Шишкова — перспективный декоратор Иван Петрович Андреев (1847—1896). Он подготовил множество декораций с глубоким знанием перспективы и достаточной сочностью колорита.

В Москве при Малом театре работал декоратор Анатолий Федорович Гельцер. Отличительной манерой его работы было тщательное изучение текста пьесы. Поэтому декорации всегда находились в гармонии с замыслом автора. Каждая декорация Гельцера создавала определенное настроение и способствовала более точному воплощению замысла создателя пьесы. Превосходными работами Гельцера стали декорации к «Орлеанской деве», «Гамлету», «Звезде Севильи», «За право и правду», «Марии Шотландской», «Графу де Ризоору» и др.

Михаил Ильич Бочаров (1831—1895), декоратор-пейзажист, окончил Академию в 1858 г. картиной «Ай-Петри близ Алупки». Отправившись за границу, он изучал картинные галереи Германии и Франции и занимался в мастерской Калама. Долго прожив в Риме, он написал множество этюдов и, получив звание академика, в 1863 г. поселился в России.

В 1864 г. Бочаров поступил декоратором в Мариинский театр. Для декораций он ездил писать этюды на Днепр, на Волгу, на Кавказ, поэтому его работы дышат удивительной естественностью. Ему принадлежат прекрас-

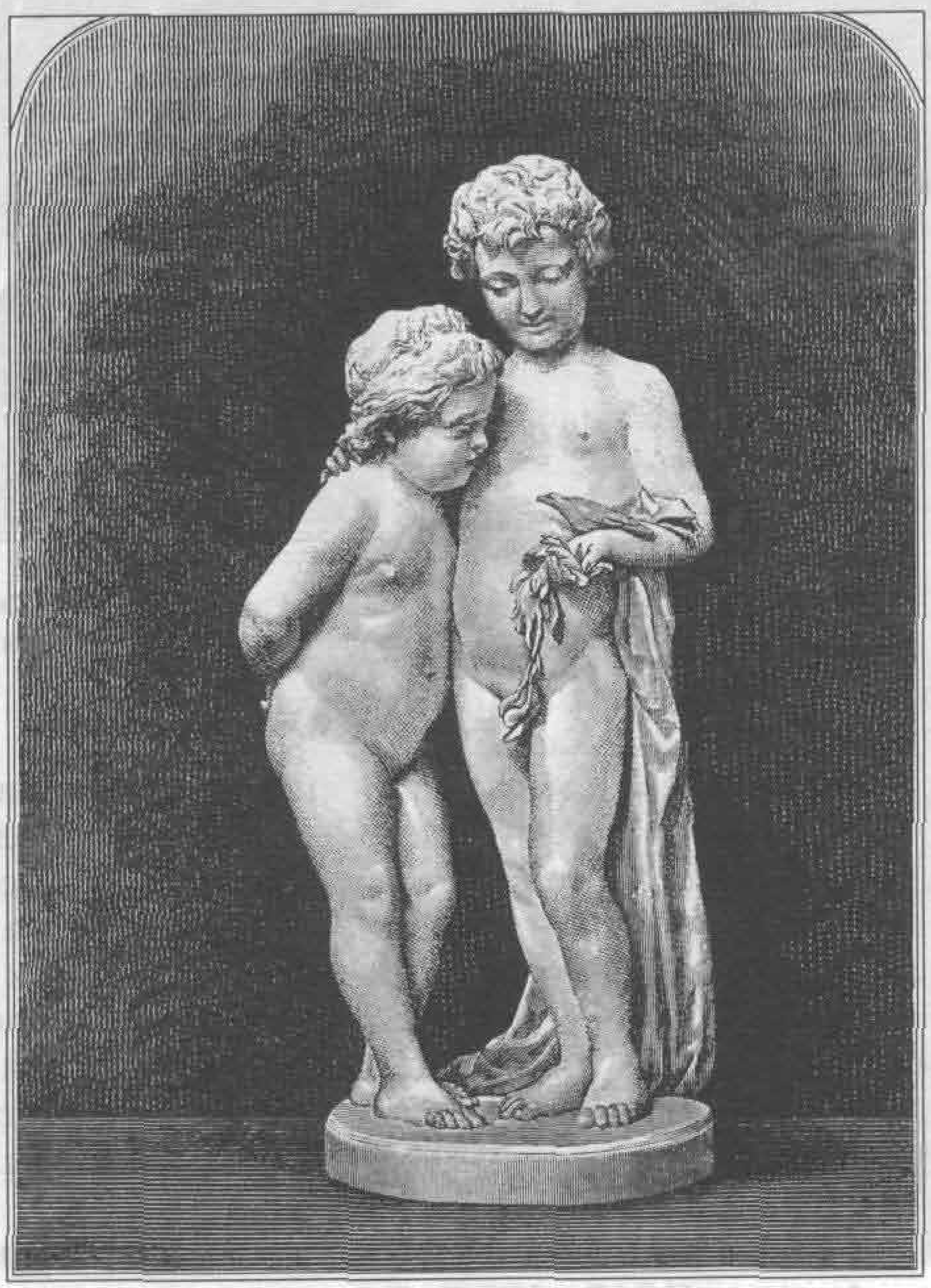


Рис. 931. **Николай Лаверецкий.** Дети

ные сценические изображения русской зимы. «Площадь Замоскворечья», написанная для «Смерти Грозного», площадь для «Фрола Скабеева» и «Волчий буерак» для «Вражьей силы», «Лес» из балета «Калькабрино» являются образцами декораторского искусства.

Декораторы середины XIX в. дали толчок дальнейшему развитию русского декораторского искусства. Его облик на рубеже XIX и XX вв. определяла деятельность художников Ореста Аллегри, Ламбина, Перминова и Суворова.

IV

СКУЛЬПТУРА

Развитие скульптуры в России тормозилось запретом православной религии на скульптурные изображения в церквах. Искусства ваяния в Древней Руси не существовало. Со времени Петра Великого в Россию приезжали иностранные скульпторы, украшавшие дворцы государей и вельмож. Одним из них был французский скульптор Этьен Морис Фальконе (1716—1791), автор превосходного памятника Петру I на берегу Невы у Сената (рис. 924). Памятник сооружен в стиле ложноклассической школы. Петр изображен в римском одеянии триумфатора. Памятник является одним из лучших монументов Европы. Голова Петра была вылеплена Мари Анн Колло, ученицей и сотрудницей Фальконе.



Рис. 932. **Николай Лаверецкий.** Мефистофель

Выдающимся русским скульптором эпохи позднего классицизма был барон Петр Карлович Клодт (1805—1867). Сын омского чиновника, он был одно время артиллеристом и лепил лошадей без специального образования. В 1838 г. Академия присудила ему звание академика.

По заказу императора Николая I он выполнил четыре колоссальные конные группы для Аничкова моста в Петербурге (рис. 925 и 926). Группы настолько понравились императору, что копии с них были отлиты Клодтом для подарков прусскому и неаполитанскому королям. Копии были поставлены перед королевским дворцом в Берлине и на королевской площади в Неаполе.

В 1853 г. он воздвиг памятник князю Владимиру в Киеве, а в 1855 г.— превосходный памятник Крылову, находящийся в Летнем саду в Петербурге.

Памятник Крылову служит блестящим образцом талантливой реалистической композиции. Здесь художник впервые отбросил все условные атрибуты обычных изображений и представил Крылова отяжелевшим, обрюзглым стариком, в широком сюртуке, с открытым воротом рубашки, грузно усевшимся на камень со спокойно-созерцательным выражением лица.

Клодту также принадлежат красивая по очертаниям конная фигура императора Николая I (рис. 927), памятник у Мариинского дворца в Петербурге, лепные работы у входов в Исаакиевский собор, отлитые по модели академика Токарева, статуя атамана Платова для Новочеркасска. За свою деятельность Клодт не только получил звание заслуженного профессора скульптуры, но и был избран в члены Парижской, Берлинской и Римской академий.



Рис. 933. **Николай Лаверецкий.** Вдова

Крупнейшим мастером русской скульптурной школы второй половины XIX века был Марк Матвеевич (Мордух Матысович) Антокольский (1843—1902). Он изучал ремесло резчика в Вильнюсе и в 1863 г. поступил в Академию в качестве вольнослушателя. *Получив несколько медалей и съездив за границу, он удостоился в 1871 г. звания академика.*

Антокольский участвовал в выставках Товарищества передвижников, симпатизируя их стремлению отыскать «правду в искусстве», сломать обветшалые каноны академизма.

Известность Антокольскому принесла статуя «Иван Грозный» (рис. 928). *Она была куплена Александ*ром II и отлита из бронзы для Эрмитажа. Затем Антокольский вылепил статуи «Петр I», «Ярослав Мудрый», «Дмитрий Донской», «Иван III», «Христос перед судом народа», «Смерть Сократа», «Мефистофель», «Спиноза», «Ермак», «Нестор» и др. В 1880 г. он получил звание профессора.

Стремясь к максимально «живой» форме скульптурного изображения, Антокольский создавал произведения обобщенно-символического характера, изображая не столько конкретных исторических персонажей, сколько пластические примеры нравственных поисков, сомнений и озарений духа. Моделировка этих беломраморных шедевров достигала особой нервной тонкости, что позволило в значительной мере подготовить скульптуру символизма.

Николай Романович Бах (1853—1885) — автор статуи «Пифия», за которую получил звание академика.

Владимир Александрович Беклемишев (1861—1920) — руководитель скульптурного класса Академии. По окончании курса получил известность благодаря работе «Св. Варвара», приобретенной Александром III. Один из наиболее блестящих русских талантов своего времени.

Пармен Петрович Забелло (1830—1890) был портретным скульптором. Он получил известность благодаря работам «Пушкин», «Александр I», «Шевченко», «Боровиковский», «Серов» и пр. Из его статуй наиболее известна «Моление о чаше» (рис. 929).

Федор Федорович Каменский (1836—1913) по окончании академического курса шесть лет учился за границей, а в 1868 г. получил звание академика. В начале 1870-х гг. он уехал в Америку, где разводил апельсины, построил гостиницу. Впоследствии он снова вернулся к своему призванию и работал в скульптурной мастерской Нью-Йорка. Лучшие произведения Каменского — «Первый шаг», «Девочка с грибами» и «Будущий скульптор» (рис. 930).

Николай Акимович Лаверецкий стал профессором в 1871 г. Он был преподавателем в скульптурном и рисовальном классе Академии. Из его произведений известны грациозные детские группы и множество портретов (рис. 931—933).

Николай Иванович Либерих (1828—1883). Отставной полковник гусарского полка, после отставки поступивший в Академию, лепил из воска небольшие статуэтки, в основном охотничьи сцены. Заводчик Шопен отливал эти группы из бронзы. Либерих был удостоен звания академика; его работы пользовались большим успехом в Париже и в Лондоне.



Рис. 934. **Евгений Лансере.** Древнерусский витязь

Евгений Александрович Лансере (1848—1886) был учеником Либериха. В Академии он не посещал занятий, но работал в мастерских скульпторов. В своих кавказских группах и алжирских жанрах не имел соперников. Его работы были невелики по размерам и отливались Шопеном (рис. 934—936).

Михаил Осипович Микешин (1835—1896), известный как график-иллюстратор, спроектировал немало прекрасных монументов (рис. 937, 938).

Александр Михайлович Опекушин (1838—1923) по окончании Академии вылепил семь фигур для памятника Екатерины II в Петербурге. Среди его наиболее известных работ — «Памятник Пушкину» на Тверском бульваре в Москве (рис. 939) и «Памятник Лермонтову» на Соборной площади в Пятигорске. Был удостоен звания академика.

Николай Степанович Пименов (1812—1864) — профессор, автор статуи «Парень, играющий в бабки», под впечатлением которой Пушкин написал свое стихотворение: «Юноша трижды шагнул...» После него осталось много бюстов, моделей, носовых украшений для судов, портретов и т. п. Пиме-



Рис. 935. **Евгений Лансере.** Казак

нов был также прекрасным преподавателем. Из учеников его особенно известны Иван Иванович Подозеров и Михаил Петрович Попов.

Леонид Владимирович Позен был интересным самобытным скульптором. Образцом присущей ему сильной композиции является «Скиф» (рис. 940).

Матвей Афанасьевич Чижов (1838—1916) — академик, сын крестьянина-каменщика. Автор многих портретов и скульптур: «Резвушка», «Крестьянин в беде», «У колодца» (рис. 941).



Рис. 936. **Евгений Лансере.** Сокольничий

Владимир Осипович Шервуд (1833—1897) учился в Межевом училище, затем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, которое закончил в 1857 г. со званием свободного художника по пейзажу. В дальнейшем Шервуд занялся скульптурой и изучением древнерусского зодчества. В 1869 г. он стал классным художником 1-й ступени, а в 1872 г. был избран академиком портретной живописи Петербургской академии художеств. Шервуд писал не только портреты, но и пейзажи; как живописец примыкал к академической школе.

Главной архитектурной работой Шервуда был конкурсный проект (совместно с инженером А.А. Семеновым) здания Исторического музея на Крас-

ной площади в Москве, завоевавший первую премию. Конкурсная программа предписывала архитекторам ориентироваться на зодчество XVI—XVII вв. Шервуду удалось органично связать здание музея с окружающими его шедеврами древнерусского зодчества, прежде всего с Московским Кремлем. Со строительства здания Исторического музея (открыт в 1883 г.) началось обновление исторического центра Москвы.

Одна из наиболее известных работ Шервуда, в которой также использованы элементы русского зодчества,— храм-памятник «Гренадерам — героям Плевны» (1880—1887) в Москве. Памятник представляет собой чу-



Рис. 937. **Михаил Микешин.** Памятник императрице Екатерине II в Санкт-Петербурге



Рис. 938. **Михаил Микешин.** Памятник тысячелетию Российского государства в Новгороде

гунную восьмигранную шатровую часовню, увенчанную православным крестом, попирающим мусульманский полумесяц. Он был открыт 28 ноября 1887 г. в день 10-летия освобождения болгарского г. Плевны (ныне Плевен).

В 1897 г. у здания хирургической клиники 1-го Медицинского института был открыт созданный Шервудом памятник хирургу Пирогову (бронза, гранит).

V

ИСКУССТВО ФИНЛЯНДИИ И ПОЛЬШИ В XIX В.

Искусство Финляндии начало стремительно развиваться только в середине XIX в.

В Або на берегу Аура стояла соборная церковь готической архитектуры, построенная еще шведскими зодчими. Этот образец северной готической архитектуры послужил прототипом для всех финских церквей. Живописи и скульптуры в Финляндии не существовало из-за отсутствия в стране потребности в пластических искусствах. Художники, обучавшиеся искусству за границей и возвращавшиеся назад, вынуждены были буквально умирать с голоду или покидать родину.

К таким художникам принадлежал и талантливый жанрист Александр Лауреус (1783—1823), уроженец Або, проведший всю жизнь в Риме; Густав Вильгельм Финбер (1784—1833), иконописец и портретист, который в 1828 г. покинул родину и переселился в Швецию в поисках средств к существованию.



Рис. 939. **Александр Опекушин.** Памятник Пушкину в Москве

1846 г. стал в истории искусств Финляндии поворотным пунктом. В Хельсинки было образовано Финское общество художеств. До тех пор единственным профессиональным живописцем финской столицы был швед Иоанн Эриклинд. Он писал портреты представителей зажиточных семейств и еле сводил концы с концами.

Общество образовалось из разовых пожертвований отдельных лиц. Средства Общества были ничтожны, но энтузиазм огромен. К 1860-м гг. Общество добилось правительственных субсидий и выдачи пенсии, а в конце 1880-х гг. в Хельсинки выстроили музей «Атенеум».

Финское общество стало постепенно осознавать свои потребности в искусстве. Пожертвования в пользу Общества стали весомее, частные и общественные художественные выставки

стали приметой не только Хельсинки, но и других городов. Рисовальная школа, основанная в городе Або художником Робертом Экманом, скоро открыла отделения в Хельсинки и Выборге.

Одним из тех, кто стремился к развитию финского искусства, был Карл Людвиг Энгель. Русское правительство, заинтересованное в благоустройстве Финляндии, преобразовало Хельсинки из провинциального в губернский город. Работами по переустройству города должен был руководить финский художник, однако ни одна кандидатура на эту должность не подошла.

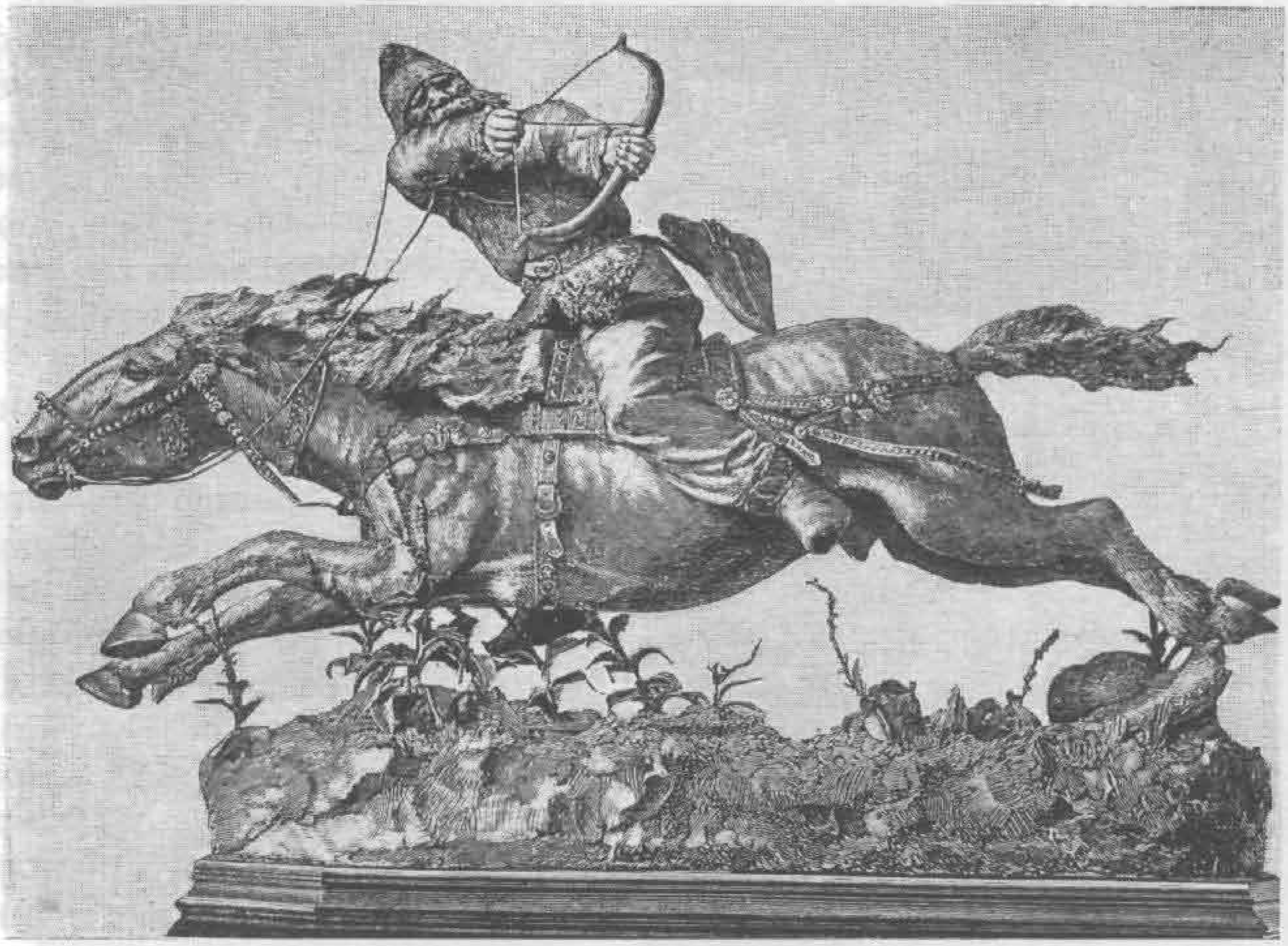


Рис. 940. **Леонид Позен.** Скиф

Руководителем работ был назначен архитектор из Петербурга, немец Энгель. Задача, возложенная на него, была не из легких: он должен был учитывать эстетический уровень населения и сохранить единство художественного замысла. Но Энгель сумел понравиться горожанам и исполнить предписание русского правительства: «возвести покоренный народ в число наций». Он создал Хельсинки по новому плану, придав ему архитектурную индивидуальность. Его здания сената, университета, библиотеки, Николаевского собора свидетельствуют о несомненном вкусе.

Архитектор отдал дань своему времени, создавая сооружения в ложноклассическом стиле с треугольными портиками, прикрепленными к казарменному фасаду зданий. Наиболее оригинальным сооружением стала университетская библиотека. Помимо главных зданий города, Энгель возвел огромное количество частных домов, учитывая красоту перспективы с моря на город и с города на море. Горожане были в восторге от его деятельности. Еще большее влияние на финнов оказал Роберт Вильгельм Экман,

живописец, писавший картины на родные финнам сюжеты из «Калевалы». Ему же принадлежат многие иконы в церквях Хельсинки и окрестностей.

В конце 1850-х гг. появился пейзажист Гольмберг, обучавшийся в Дюссельдорфе. На смену ему пришли два последователя — Пиельмар Мунстергельм и Берн Линдгольм. Художники были известны и в Петербурге, где не раз выставляли свои картины. Одновременно с ними появились два скульптора — Вальтер Рунеберг и Иоган Таканен. Первый из них — последователь Торвальдсена, сын известного финского поэта, создал целый ряд бесспорно талантливых произведений.

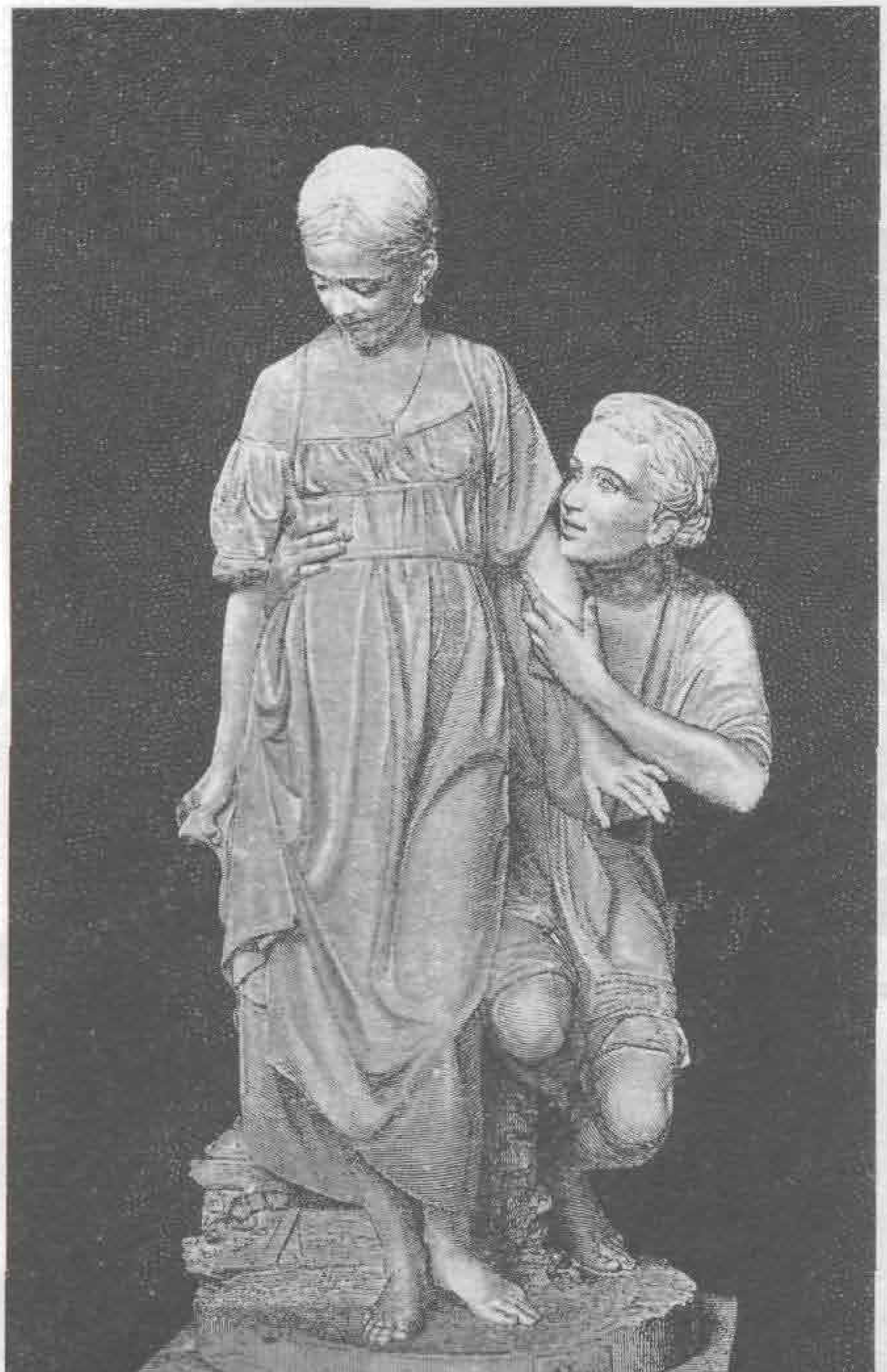


Рис. 941. **Матвей Чижов.** У колодца

Поворот к национальному финскому искусству произошел в 1870-х гг., когда появилось действительно оригинальное и свежее дарование — Альберт Эдельфельт (1854—1905). Этот художник быстро приобрел европейскую известность.

Он учился в Антверпене и Париже. Его первая картина, выставленная сначала во Франции, затем в Петербурге,— «Королева Бланка» — сразу обратила на себя внимание публики. Следующая его картина «Герцог Карл над трупом Класа Флеминга» (1878), несмотря на очевидную подражательность композиции Делароша «Оливер Кромвель», упрочила известность молодого художника.

Увлекшись новым течением французской живописи, Эдельфельт начал работать на пленэре и создал ряд превосходных финских жанров. Один из них — «Обедня в финских шхерах» — украшал знаменитую картинную галерею Люксембургского дворца в Париже. Типы финского народа художник схватывал с очаровательной эпической простотой. Национальным оставался он и в библейских сюжетах, к которым обратился в конце XIX века.

Следуя новому течению живописи, которое переносит библейские сюжеты в современную национальную обстановку, Эдельфельт с начала 1890-х гг. стал изображать евангельские сюжеты в финской обстановке. Он придавал Марии Магдалине

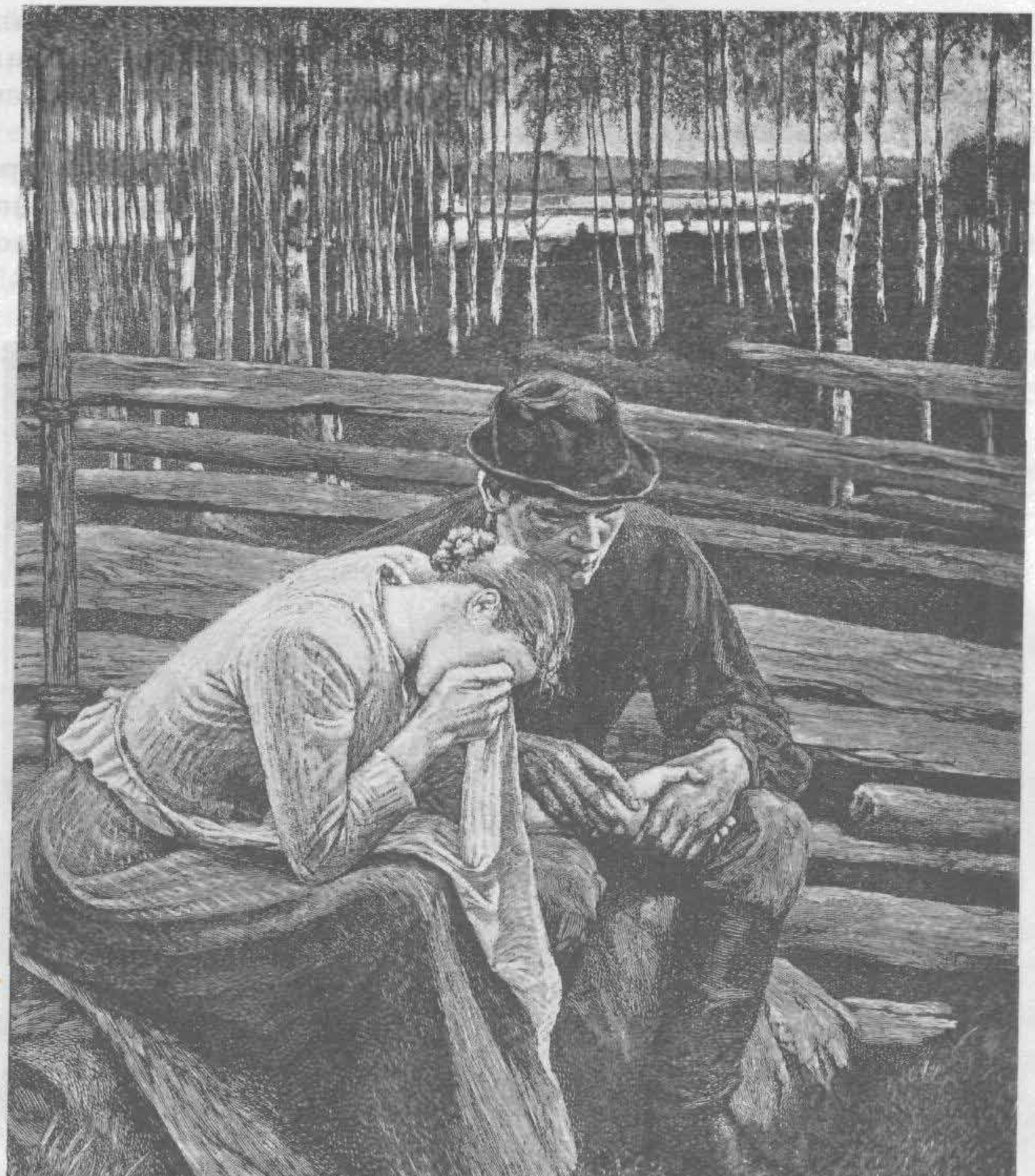


Рис. 942. **Альберт Эдельфельт.** Горе

характер простой крестьянской девушки из Карелии, а Христу, стоящему перед ней,— тип финского пастуха в простых лаптях. Вся сцена покаяния Магдалины окружена серебристо-голубоватой дымкой побережья Сайменского озера с жиденьким березняком по окраинам мшистых берегов. На картине «Рождество Христово» Богоматерь изображена в убогой финской лачужке и одета в национальный костюм.

Эдельфельт был превосходным портретистом. Особенно хорош портрет Пастера, изображающий его работающим в своей лаборатории. Финские жанры его кисти: «Горе» (рис. 942), «Соседки, сидящие у церкви после обедни» (рис. 943) и «Моя бабушка».



Рис. 943. **Альберт Эдельфельт.** Соседки, сидящие у церкви после обедни

Ровесник Эдельфельта, Гуннар Берндсон — миниатюрист. К группе их современников принадлежат скульпторы Валогрен и Стигель. Позднее появился новый живописец — Аксели Галлен-Капелла (1865—1931), обладавший несомненным поэтическим чувством в духе импрессионизма.

Финская живопись была самой молодой в Европе. Стремление к национальной самобытности выразилось в ней полнее, чем в искусстве Польши, находившемся под западным влиянием. Польские художники, получая образование в Петербурге, Париже, Мюнхене и Кракове, не сумели воплотить в своих произведениях национальные черты характера, хотя многие из них обладали бесспорным талантом.

Центром польского искусства не могла быть Варшава, где не было высшего художественного учебного заведения. Художники не могли получать крупные

заказы в Польше и отправлялись на заработки за границу. Среди них было много бесспорно талантливых жанристов, исторических художников, прекрасных иллюстраторов, снискавших себе европейскую известность.

Генрих Семирадский, поляк по происхождению, получил воспитание в провинциальной русской гимназии в Харькове и окончил образование в Петербургском университете и Академии. Переселившись за границу, он постоянно жил в Риме. В его творчестве мало сказалось и польское происхождение, и русское образование.

Первым польским художником, обратившим на себя внимание Европы, был Даниель Николаус Ходовецкий (1726—1801).

Александр Осипович Орловский (1777—1832) стал художником русской школы александровской эпохи. Его преемником был Януарий Суходольский (1796—1875), рисовавший лошадей и битвы. Иосиф Симлер (1823—1868) писал исторические картины.

Крупнейшим польским художником XIX века принято считать Яна Матейко (1838—1893), автора огромных полотен «Битва под Грюнвальдом», «Орлеанская дева», «Эпоха Ивана Грозного» и др. Войцех Герсон учился в Петербургской академии и от нее получил звание профессора за огромную картину «Коперник излагает свою мировую систему перед римлянами в 1560 г.». В его картинах чувствуется влияние немецких мастеров середины XIX в.

Талантливыми польскими жанристами были Альфред Веруш-Ковальский, рисовавший ярмарки и охоты, и Иосиф Брандт, прекрасно изображавший жанровые сцены в украинских степях и сцены из охотничьего быта.

Из иллюстраторов наиболее значительно творчество Андриолли, которого называли польским Доре. Одна из его иллюстраций — «Охотник» (рис. 944). Он иллюстрировал издание «Женщины русских писателей» (Пушкина, Лермонтова, Гончарова, Толстого, Тургенева и пр.).



Рис. 944. **Андриолли.** Охотник

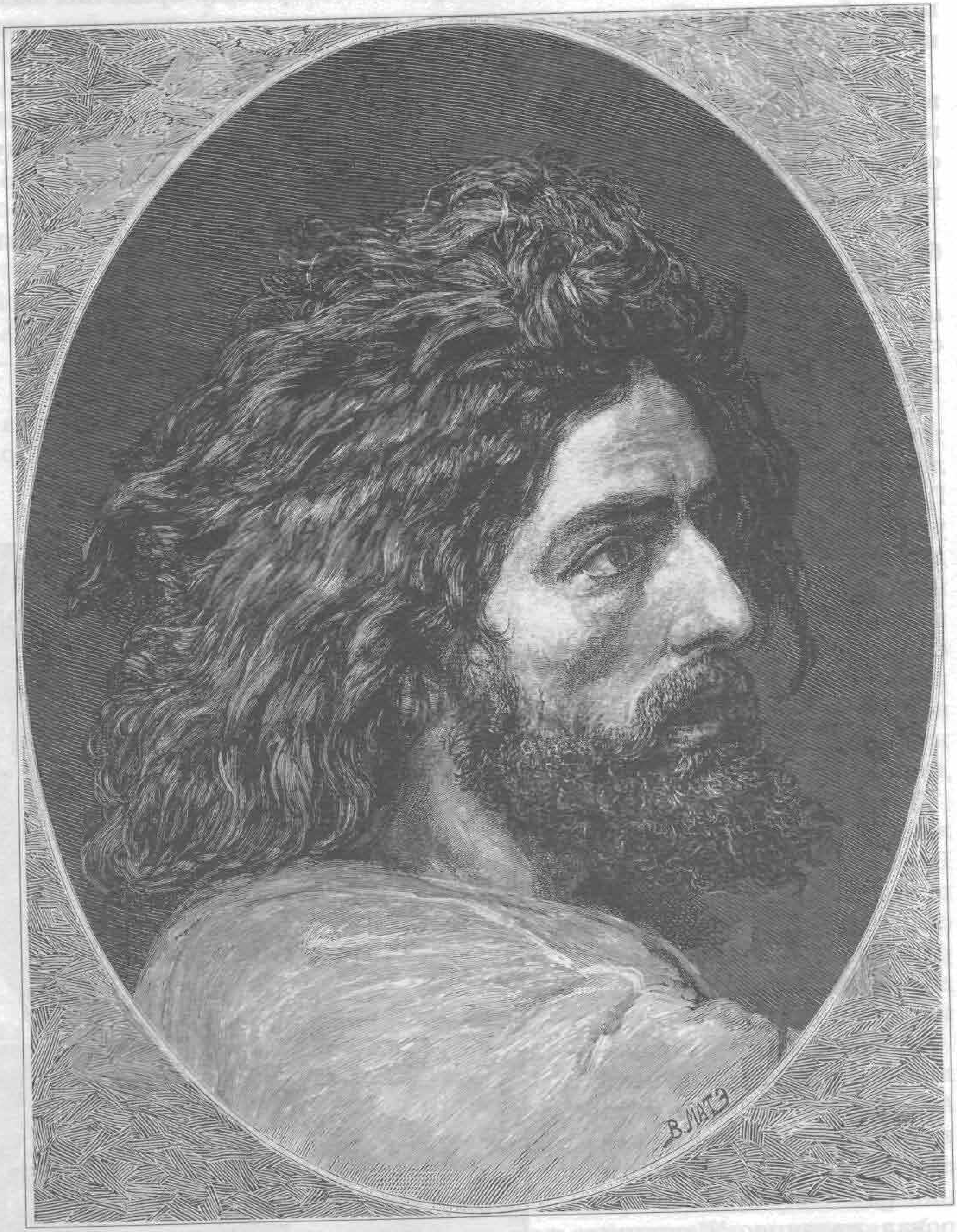


Рис. 945. **А.А. Иванов.** Этюд головы Иоанна Предтечи.
Гравюра В. Матэ

* * *

Русская архитектура второй половины XIX в. была представлена целым рядом талантливых имен.

Иван Павлович Ропет (наст. имя и фам. Иван Николаевич Петров) (1845—1908) использовал декоративные мотивы русской архитектуры XVII в. («Терем» в Абрамцеве, 1873).

Для творчества Алексея Максимовича Горностаева (1808—1862) были также характерны орнаментальные мотивы и композиционные приемы древнерусского зодчества: например, постройки в монастыре на о. Валаам, Сергиевская пустынь, часовня у гостиного двора.

Виктор Александрович Гартман (1834—1873) считается одним из основоположников «русского стиля» в архитектуре. Он украшал здания узорами, заимствованными из народных вышивок и деревянной резьбы («Студия» в Абрамцеве, 1872).

Николай Леонтьевич Бенуа (1813—1898) — архитектор, мастерски подражавший историческим стилям (фрейлинские дома в Петродворце (1858) в духе барокко). Николай Бенуа построил ряд железнодорожных вокзалов, например в Петродворце (1855—1857), где воспроизвел готические формы каркаса в металлических конструкциях.



Рис. 946. **Чумаков.** Женская головка

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. **Древний Египет**. Элементы росписи колонн и бордюров комнат усыпальниц.

2. **Древний Египет**. Внутренний двор в доме богатого египтянина. *Эпоха фараонов. XIV в. до н. э.*

3. **Древний Египет**. Фрагменты росписи бордюров стен и фризов. *В центре:* изображение богини Исиды.

4. **Древний Египет**. Фрагменты росписи из погребальных камер. *В центре:* изображения, иллюстрирующие сцены из Книги Мертвых.

5. **Древний Египет**. Элементы росписи колонн.

6. **Древний Египет**. Эфиопская принцесса и ее свита. *Образец стенной росписи. Эпоха XVIII династии.*

7. **Древний Египет**. Образцы орнаментации предметов культа: от священного жука-скарабея до колоссальных фигур из погребальных камер.

8. **Древняя Греция**. Образец дорического ордера.

9. **Древняя Греция**. Фрагменты мозаики пола и элементы росписи стен.

10. **Древняя Греция**. Элементы фризов и украшения пола.

11. **Древняя Греция**. Орнаментация бордюров и фризов.

12. **Древний Рим**. Помпейская роспись третьего стиля.

13. **Древний Рим**. Элементы декора богатого дома. *Стенная роспись.*

14. **Средние века**. Столовая хозяйки богатого замка. *Миниатюра из рукописи XV в.*

15. **Средние века**. Витражи церкви Сен-Дени и элементы декоративной росписи церкви Сент-Шапель в Париже. *XIII в.*

16. **Средние века**. Внутреннее убранство частного дома. Историк Фруассар пишет свою хронику. *Миниатюра из рукописи.*

17. **Средние века**. Голгофа. *Миниатюра неизвестного автора. XV в.*

18. ***Фра Беато Анджелико.*** Святой Лоренцо раздает милостыню бедным. *1448—49 г.*

19. ***Лука Синьорелли.*** Бичевание Христа. *Ок. 1475 г.*

20. ***Карло Кривелли.*** Мадонна с Младенцем. *Ок. 1485 г.*

21. ***Рафаэль Санти.*** Положение во гроб. *1507 г.*

22. ***Джованни Беллини.*** Святой Франциск в пустыне. *1480 г.*

23. ***Микеланджело Буонарроти***. Фреска плафона Сикстинской капеллы. *1508—1512 гг. Фрагмент.*

24. ***Паоло Веронезе.*** Аллегория Мудрости и Силы. *1580 г.*

25. **Итальянский Ренессанс.** Элементы декора фасадов домов.

26. **Итальянский Ренессанс.** Образцы майолики.

27. ***Питер Пауль Рубенс.*** Вирсавия. *1635 г.*

28. ***Ян ван Эйк.*** Мадонна с Младенцем, со святыми и донатором. *1441 г.*

29. ***Антонис ван Дейк.*** Портрет герцогини Кланбрассил. *1636 г.*

30. ***Рембрандт Харменс ван Рейн.*** Автопортрет. *1658 г.*

31. ***Франс Халс.*** Женский портрет. *1635 г.*

32. ***Эль Греко.*** Портрет Винченцо Анастаги. *Ок. 1571—1576 гг.*

33. ***Диего Веласкес.*** Портрет Филиппа IV Испанского. *1644 г.*

34. ***Ханс Гольбейн Младший.*** Антонио Добрый ди Лорено. *1543 г.*

35. **Немецкий Ренессанс.** Роспись по стеклу.

36. **Немецкий Ренессанс.** Образцы вышивки.

37. **Французский Ренессанс.** Цветная эмаль по металлу и фаянсу.

38. **Софийский собор в Киеве.** Иоанн Златоуст. *XI в. Фрагмент мозаичной композиции «Отцы Церкви».*
39. ***Андрей Рублев.*** Троица. *1420-е гг.*
40. **Русское искусство.** Образцы орнаментации рукописей. *XIV—XV вв.*
41. **Русское искусство.** Образцы цветной эмали, стенных росписей и лаковых работ. *XV—XVII вв.*
42. **Русское искусство.** Образцы резьбы по дереву. *XVII—XVIII вв.*
43. **Европейское декоративно-прикладное искусство**. Сосуды из яшмы и агата, украшенные вставками из эмали и чеканкой. *XVII в.*
44. ***Франсуа Буше.*** Времена года. Весна. *1755 г.*
45. ***Жан Батист Грез.*** Рукодельница. *Ок. 1759 г.*
46. **Европейское декоративно-прикладное искусство**. Ваза с изображением сцен битвы при Фонтенуа. *Неглазурованный фарфор. XVIII в.*
47. ***Жан Оноре Фрагонар.*** Триумф любви. *1771—1773 гг.*
48. ***Жак Луи Давид.*** Портрет графини Дарю. *1810 г.*
49. **Средние века.** Прибытие королевы Франции в Париж. *Миниатюра из рукописи.*
50. ***Уильям Хогарт.*** Портрет мисс Мэри Эдвардс. *1742 г.*
51. ***Джон Рейнолдс.*** Портрет генерала Джона Бургойна. *Ок. 1766 г.*
52. ***Томас Гейнсборо.*** Портрет миссис Петер Уильям Бейкер. *1781 г.*
53. ***Жан Огюст Энгр.*** Портрет графини Оссонвиль. *1845 г.*
54. ***Джон Констебл.*** Вид собора в Солсбери из епископского сада. *1826 г.*
55. ***Жан Луи Эрнест Месонье.*** Мушкетер. *Сер. XIX в.*
56. ***Владимир Боровиковский.*** Портрет А.Б. Куракина. *Ок. 1801 г.*
57. ***Дмитрий Левицкий.*** Портрет Е.И. Хрущовой и Е.И. Хованской. *1773 г.*
58. ***Орест Кипренский.*** Автопортрет. *1808 г.*
59. ***Алексей Венецианов.*** Захарка. *1825 г.*
60. ***Карл Брюллов.*** Всадница. *1832 г.*
61. ***Павел Федотов.*** Сватовство майора. *1848 г. Фрагмент.*
62. ***Василий Тропинин.*** Девушка с горшком роз. *1850 г.*
63. ***Александр Иванов.*** Явление Христа народу. *1855 г. Фрагмент.*
64. ***Василий Пукирев.*** Неравный брак. *1862 г.*
65. ***Василий Перов.*** Дворник-самоучка. *1868 г.*
66. ***Иван Шишкин.*** В окрестностях Москвы. *1869 г.*
67. ***Алексей Саврасов.*** Грачи прилетели. *1871 г.*
68. ***Николай Ярошенко.*** Портрет И.Н. Крамского. *1876 г.*
69. ***Василий Верещагин.*** Богатый киргиз. *1871—72 г.*
70. ***Федор Васильев.*** Тополя, освещенные солнцем. *1873 г.*
71. ***Иван Крамской.*** Некрасов в период последних песен. *1877 г.*
72. ***Василий Поленов.*** Московский дворик. *1878 г.*
73. ***Илья Репин.*** Этюд казака. *1880 г.*
74. ***Василий Суриков.*** Утро стрелецкой казни. *1881 г. Фрагмент.*
75. ***Валентин Серов.*** Девочка с персиками. *1887 г.*
76. ***Николай Ге.*** «Что есть истина?». Христос и Пилат. *1890 г.*
77. ***Владимир Маковский.*** Объяснение. *1889—1891 г.*
78. ***Илларион Прянишников.*** В мастерской художника. *1890 г.*
79. ***Виктор Васнецов.*** Крещение Руси. *Эскиз росписи для Владимирского собора в Киеве. 1885—1896 гг.*
80. ***Исаак Левитан.*** Весна. Большая вода. *1897 г.*

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

Глава первая. ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ 7

Страна и народ.— Пирамиды.— Иероглифы.— Живопись. — Скульптура.— Зодчество.— Одежда

Глава вторая. ПЕРЕДНЯЯ АЗИЯ 34

Ассирия.— Вавилон.— Персия

Глава третья. ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ 52

Глава четвертая. ДРЕВНИЙ РИМ 120

Страна.— Обряды.— Архитектура.— Живопись

Глава пятая. ДРЕВНЕХРИСТИАНСКАЯ ЭПОХА 188

Борьба язычества с христианством.— Катакомбы.— Базилики и баптистерии.— Живопись.— Византийское искусство 188

Глава шестая. АРАБЫ 216

Магометанство.— Арабский стиль.— Мавританский стиль.— Магометанское искусство в Индии

Глава седьмая. ЗОДЧЕСТВО НА ЗАПАДЕ 244

Глава восьмая. ИТАЛИЯ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ 285

I. Расцвет искусств 285

II. Леонардо да Винчи 311

III. Микеланджело 320

IV. Рафаэль 344

V. Венеция. Тициан 399

Глава девятая. НИДЕРЛАНДЫ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ 410

I. Страна и народ.— Мировоззрение нидерландцев 410

II. Художники до Возрождения.— Фламандцы: Рубенс.— Ван Эйк.— Тенирс Младший 417

III. Рембрандт.— Франс Халс.— Доу.— Терборх.— Метсю.— Вауэрман. — Ван Рейсдал. — Поттер 437

Глава десятая. ИСПАНИЯ 459

Рибера.— Сурбаран.— Веласкес.— Мурильо

Глава одиннадцатая. ГЕРМАНИЯ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ 472

Дюрер.— Кранах.— Гольбейн

Глава двенадцатая. СКУЛЬПТУРА, ЗОДЧЕСТВО И УТВАРЬ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ 492

Глава тринадцатая. РУСЬ 510

Киев.— Новгород.— Владимир.— Суздаль.— Москва. 510

I. Древнее искусство 510

II. Киевская Русь 515

III. Искусство русского Севера 521

IV. Владимиро-Суздальское княжество 527

V. Начало Московского царства 530

VI. Русская иконопись 554

VII. Русский костюм 557

Глава четырнадцатая. ИСКУССТВА В ЕВРОПЕ ОТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДО КОНЦА XVIII ВЕКА 562

ИТАЛИЯ

Караваджо.— Карраччи.— Гвидо Рени.— Сальватор Роза.—Тьеполо.— Баттони и другие 562

ФРАНЦИЯ

Пуссен.— Клод Желле.— Ле Сюэр.— Шарль Лебрэн.— Ватто.— Буше.— Грез.— Давид и др. 576

Глава пятнадцатая. ОДЕЖДА СРЕДНИХ ВЕКОВ И НОВОГО ВРЕМЕНИ 612

Англия (XVII, XVIII и XIX вв.) 634

Глава шестнадцатая. ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК 634

I. Франция 639

II. Англия в конце XIX века 660

III. Испания 663

IV. Германия 669

Глава семнадцатая. ИСКУССТВО В РОССИИ XVIII — XIX ВЕКОВ. 706

I. ПЕРВЫЕ ХУДОЖНИКИ.— Левицкий.— Лосенко.— Боровиковский.— Венецианов.— Егоров.— Кипренский.— Бруни.— Брюллов.—Федотов.— Иванов. 706

II. Ге.— Перов.— Крамской.— Репин.— Поленов.— В. Верещагин.— Братья Маковские.— Васнецов и другие художники 748

III. ПЕЙЗАЖИСТЫ 809

IV. СКУЛЬПТУРА 829

V. ИСКУССТВО ФИНЛЯНДИИ И ПОЛЬШИ В XIX В. 836

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ 844

Гнедич Петр Петрович
ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
ЖИВОПИСЬ. СКУЛЬПТУРА. АРХИТЕКТУРА

Ответственный редактор *Н. Арановская*
Редактор *В. Татаринов*
Художественный редактор *В. Панова*
Оформление переплета *Е. Шамрай*
Подготовка иллюстративного ряда *В. Мурлыкин*
Подготовка цветных иллюстраций *А. Воронков*
Компьютерный набор *М. Гуржеева*
Компьютерная верстка *В. Людвинская*
Корректоры *И. Желанникова, И. Коновалова*

Подписано в печать с готовых монтажей 20.11.2002.
Формат 84x108 $^{1}/_{16}$. Гарнитура «Букман». Печать офсетная. Бум. офс.
Усл. печ. л. 89,04+вкл. Уч.-изд. л. 108,0.
Доп. тираж 5000 экз. Заказ 3952.

ООО «Издательство «ЭКСМО».
107078, Москва, Орликов пер., д. 6.
Интернет/Home page — www.eksmo.ru
Электронная почта (E-mail) — info@ eksmo.ru

По вопросам размещения рекламы в книгах издательства «ЭКСМО» обращаться в рекламное агентство «ЭКСМО». Тел. 234-38-00

***Книга — почтой:* Книжный клуб «ЭКСМО»**
101000, Москва, а/я 333. E-mail: bookclub@ eksmo.ru

Оптовая торговля:
109472, Москва, ул. Академика Скрябина, д. 21, этаж 2
Тел./факс: (095) 378-84-74, 378-82-61, 745-89-16
E-mail: reception@eksmo-sale.ru

Мелкооптовая торговля:
117192, Москва, Мичуринский пр-т, д. 12/1.
Тел./факс: (095) 932-74-71

Сеть магазинов «Книжный Клуб СНАРК»
представляет самый широкий ассортимент книг
издательства «ЭКСМО».
Информация в Санкт-Петербурге по тел. 050.

Книжный магазин издательства «ЭКСМО»
Москва, ул. Маршала Бирюзова, 17 (рядом с м. «Октябрьское Поле»)

ООО «Медиа группа «ЛОГОС».
103051, Москва, Цветной бульвар, 30, стр. 2
Единая справочная служба: (095) 974-21-31. E-mail: mgl@logosgroup.ru
contact@logosgroup.ru

ООО «КИФ «ДАКС». Губернская книжная ярмарка.
М. о. г. Люберцы, ул. Волковская, 67.
т. 554-51-51 доб. 126, 554-30-02 доб. 126.

ОАО «Тверской полиграфический комбинат»
170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.





П.П. Гнедич

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

Искусство — одна из самых ярких форм материализации вечности.
Человек всегда стремился окружать себя Красотой, но, к счастью,
люди редко привязывались надолго к какому-то одному идеалу.
Страницы летописи служения прекрасному — это царство
гениальных случайностей и божественных озарений.
Книги, позволяющие получить достаточное представление
о развитии искусства в целом, встречаются крайне редко.
«История искусств» Петра Гнедича позволяет своими
глазами увидеть лучшее из того, что было создано
человеческим гением за прошедшие тысячелетия.
Краткий исчерпывающий комментарий позволяет
получить ответы на возникающие вопросы,
не прибегая к помощи специальной литературы
и консультациям профессионалов.
Это современное богато иллюстрированное
издание можно назвать настоящей
энциклопедией шедевров живописи,
скульптуры и архитектуры
от Древнего Египта
до классических работ
российских
мастеров.